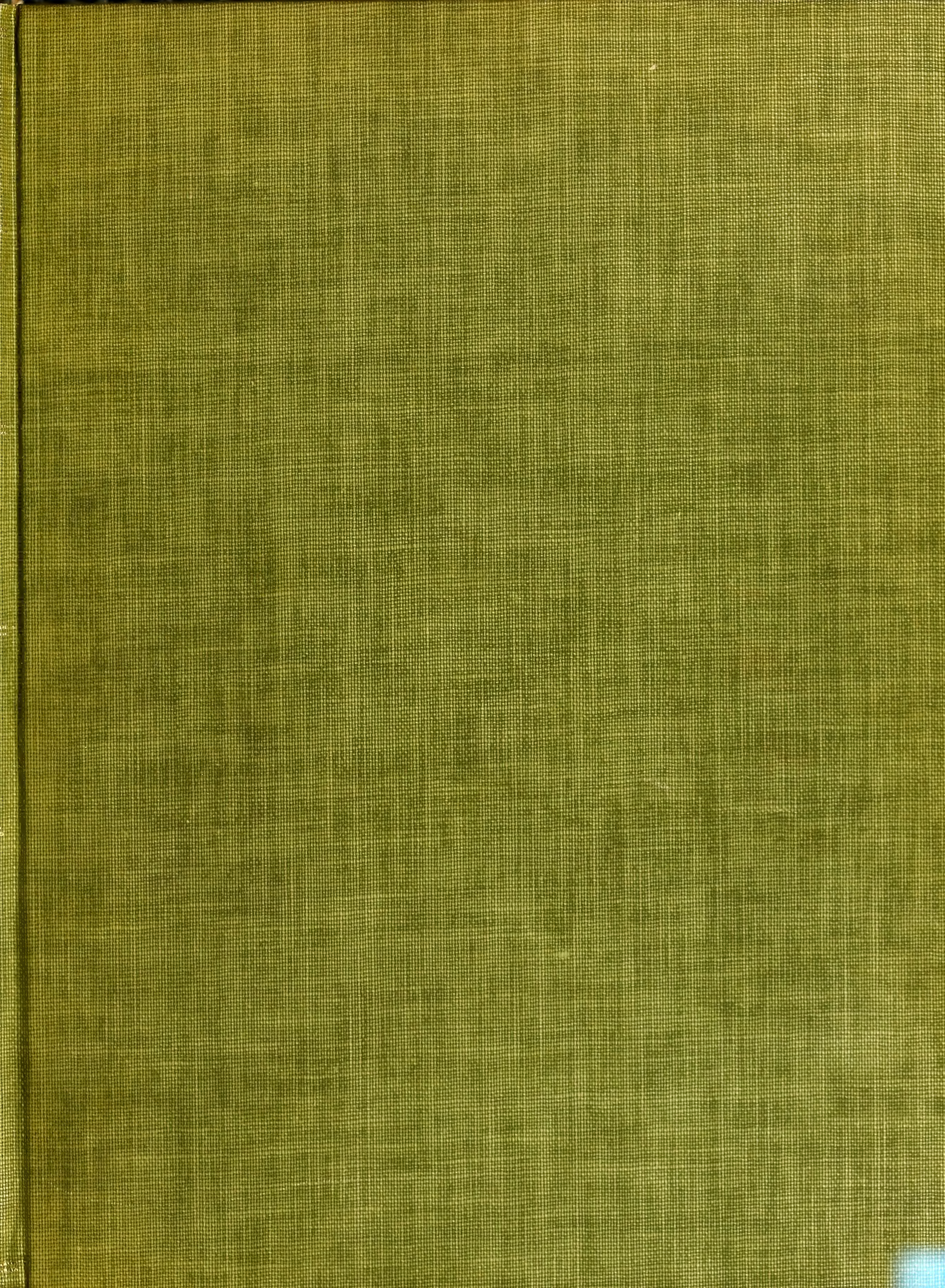



HISTOIRE
DES
ARTS INDUSTRIELS
AU MOYEN AGE
ET
A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE
PAR
JULES LABARTE
Deuxième Edition.

HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR

JULES LABARTE

MEMBRE DE L'INSTITUT

DEUXIÈME ÉDITION

TOME PREMIER



PARIS

Vve A. MOREL & Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE BONAPARTE, 13

M DCCC LXXII

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR

Au moment de publier cette seconde édition de l'*Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance* de M. Jules Labarte, nous croyons utile de faire part au lecteur des motifs qui nous ont poussés à tenter cette importante entreprise, ainsi que des raisons qui nous font espérer que nos efforts seront favorablement accueillis par la clientèle éclairée à laquelle nous nous adressons.

Quelques observations rétrospectives trouveront leur place naturellement en tête de cet Avertissement.

Lorsque M. Jules Labarte résolut d'écrire l'*Histoire des arts industriels*, il s'était préparé de longue main à l'œuvre difficile et considérable qu'il entreprenait. Copropriétaire d'un cabinet des plus renommés de Paris, celui de M. Debruge-Duménil, il publiait en 1847 une description des objets d'art de cette collection, qu'il faisait précéder d'une Introduction historique de 408 pages. En 1856, M. Jules Labarte mit au jour des *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et le moyen âge*, ouvrage déjà considérable, et qui obtint de l'Académie des inscriptions et belles-lettres l'une des médailles accordées aux travaux sur les antiquités de la France. Plus tard, en 1861, il exposait dans un autre ouvrage non moins consciencieusement rédigé, *le Palais impérial de Constantinople et ses abords au dixième siècle*, les principaux résultats de ses études sur les monuments byzantins. C'est par ces recherches infinies, par ces études souvent très-ardues, que M. J. Labarte préludait à un travail plus considérable encore, l'*Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*.

Ce dernier ouvrage n'est plus un livre nouveau. Les deux premiers volumes du texte et les deux volumes de l'album, comprenant 150 planches, ont paru en 1864; le troisième a été publié en 1865, le quatrième en 1866. En 1868, l'Académie des inscriptions et belles-lettres accordait à l'auteur la première des médailles décernées aux travaux sur les antiquités de la France. Le succès du livre fut tel, qu'il n'en restait plus qu'un très-petit nombre d'exemplaires non vendus à la fin de 1869. Cependant les demandes arrivaient en foule, de la France comme de l'étranger. Toutes les grandes bibliothèques, tous les établissements scientifiques, tous les amateurs de bons et beaux livres, possédaient cet important travail; il restait à satisfaire une classe de lecteurs non moins nombreux, non moins intéressants, mais pour lesquels le prix élevé de la première édition était un

obstacle insurmontable. Ce reproche n'était pas adressé à M. Labarte seulement dans les conversations particulières, on le trouvait formulé dans le compte rendu des journaux, et M. Desnoyers, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, s'en faisait l'interprète en pleine Académie :

« Cette collection de dessins, presque tous lithographiés ou chromolithographiés sous les » yeux de M. Labarte, peut tenir un des premiers rangs parmi les recueils de ce genre, » tant l'exécution en a été scrupuleusement dirigée : elle forme une des plus magnifiques » réunions de dessins d'objets d'art caractérisant les principales périodes du moyen âge. » Elle diminuerait le regret plusieurs fois exprimé que le catalogue descriptif des monu- » ments qui ont figuré à la grande exposition en 1867, dans la partie consacrée à l'*Histoire* » *du travail*, n'eût pas été accompagné d'une reproduction des plus importants de ces » monuments, si l'ouvrage de M. Labarte n'était, par son prix très-élevé, difficilement » abordable à la plupart des artistes et des antiquaires. »

Ce reproche, si gracieusement formulé, avait déjà frappé l'esprit de M. Jules Labarte, et il songeait aux moyens, sinon de vaincre, du moins de tourner les difficultés, quand M. A. Morel, de regrettable mémoire, lui fit des ouvertures pour acheter le droit de propriété d'une seconde édition à faire de l'*Histoire des arts industriels*. L'auteur et l'éditeur furent promptement d'accord, tous deux tendant au même but : satisfaire aux demandes du public artiste et studieux en faisant à ce public des conditions de vente telles que l'acquisition du livre devînt possible à tous.

Ce premier point acquis, il s'agissait de remanier la première édition de manière à la rendre moins coûteuse comme fabrication, quoique aussi complète comme enseignement et presque aussi séduisante comme forme et comme aspect.

La première édition comprenait quatre volumes in-8° de texte et deux volumes d'album in-4°. La deuxième est publiée en trois volumes in-4°. Elle comprend :

1° Le texte complet, revu et corrigé de la première édition, auquel l'auteur a fait de nombreuses additions.

2° 81 planches placées en regard de la page du texte où il est question des monuments qu'elles représentent.

3° 85 vignettes gravées sur bois, servant d'illustrations au texte et reproduisant toutes des objets décrits par l'auteur.

Les additions apportées dans le texte ont de l'importance ; elles répondent à quelques critiques, elles apportent de nouveaux documents à l'appui de l'histoire de l'art, et font connaître un grand nombre de monuments qui n'avaient pas encore été signalés. Sous ce rapport, la seconde édition paraîtra préférable à la première.

Quant aux planches, la première édition en comptait 150, il est vrai; la nouvelle édition n'en aura que 81 : mais ce chiffre de 81 comprend toutes celles qui sont réellement nécessaires à l'intelligence du texte. Quelques-unes de ces planches présentent même un plus grand nombre d'objets que celles de l'édition première. Elles fournissent la reproduction de 162 objets d'art, dont quelques-uns sous plusieurs aspects, et celle de 28 figures servant

d'explication à la fabrication de verres filigranés. Au surplus, comme la première édition se trouve dans toutes les grandes bibliothèques, l'auteur, quand il a parlé des monuments reproduits dans les planches que nous ne donnons pas dans la seconde, a eu le soin de signaler ces planches, auxquelles le lecteur pourra ainsi recourir au besoin.

L'auteur n'avait pas supposé, sans doute, que son ouvrage aurait un succès pareil ; aussi, sur les 150 planches de la première édition, 108 avaient leurs pierres effaceés quand le projet d'une édition nouvelle fut conçu et définitivement arrêté : 42 planches seules avaient leurs pierres intactes. L'éditeur a donc dû refaire 38 planches sur les anciens dessins ou clichés, et, grâce à l'usage des procédés héliographiques, procédés qui n'existaient pas lors de la publication de la première édition, il a obtenu des résultats supérieurs, surtout dans la reproduction des motifs de sculpture. Une nouvelle planche, qui n'existait pas dans la première édition, a été ajoutée à la seconde.

Enfin, les vignettes sur bois s'élèvent à 85 dans cette édition, au lieu de 70, chiffre qu'elles atteignaient seulement dans la première. En ajoutant à ce chiffre de 85 celui de 162 fourni par les planches, il en résulte que la nouvelle édition comprend la reproduction de 247 objets d'art.

C'est donc avec une confiance complète que nous présentons au public cette édition nouvelle, refondue et remaniée.

Paris, 31 décembre 1871.

V^e^. A. MOREL et Cie.





PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Lorsque le style de la Renaissance italienne et le goût pour les arts de l'antiquité se furent répandus en Europe, au commencement du seizième siècle, tous les édifices élevés depuis la chute de l'empire romain et toutes les productions artistiques du moyen âge tombèrent dans un profond mépris. Bientôt il passa pour constant que, durant tout le cours de cette longue période, l'art ne s'était révélé que dans un état de dégradation complète. On supposa qu'il n'y avait plus aucune utilité, aucun enseignement à tirer des immenses travaux de cette longue période; les artistes en toutes choses ne cherchèrent leurs inspirations que dans les œuvres de l'antiquité, et toute la science archéologique se concentra sur l'étude et sur l'interprétation des monuments des anciens.

Les édifices eurent cruellement à souffrir pendant les trois siècles et plus que subsistèrent ces injustes préjugés; néanmoins, à la fin du siècle dernier, ils laissaient encore sur le sol des preuves gigantesques de leur existence. Mais la fragilité des meubles ne put opposer aucune résistance à l'influence de la nouvelle mode, ils furent presque tous détruits ou abandonnés. La Renaissance, au surplus, ne fit en cela que suivre l'exemple qui lui avait été donné. Chaque siècle, à son tour, entraîné par le goût du changement, avait méprisé, anéanti ou transformé en objets nouveaux le mobilier civil et très-souvent même le mobilier religieux des âges précédents.

La Renaissance eut son tour. Les œuvres de son architecture ne furent pas jugées assez imposantes au siècle de Louis XIV, qui rechercha en tout le grandiose; et quant aux objets mobiliers, leur forme si pure et si gracieuse, les ornements si fins et si délicats qui les déco-

raient, les arabesques si spirituellement composées, les figurines si capricieuses dont ils étaient enrichis, tout cela ne put les sauver : ils parurent mesquins, et furent à leur tour abandonnés ou transformés.

Sous Louis XV, la noblesse du style à laquelle visaient les artistes du grand roi fut taxée de lourdeur, et les productions de l'industrie subirent encore une nouvelle transformation, d'où résultèrent le maniéré et la profusion des ornements. Enfin, au moment où l'industrie artistique cherchait une meilleure voie, les excès révolutionnaires et un retour passionné et irréfléchi vers le style de l'antiquité, portèrent le dernier coup aux productions des arts industriels de toutes les époques antérieures.

Sous le premier Empire, les artistes qui se vouaient à l'industrie, bien loin de puiser des inspirations dans les monuments dédaignés du moyen âge et de la Renaissance, se laissèrent uniquement diriger par l'école de David, qui eut une influence fâcheuse sur tous les produits de l'industrie artistique. Rien n'était moins approprié à l'ornementation des meubles et des objets usuels ou à la décoration intérieure des appartements, que les emprunts faits par les artistes industriels à l'antiquité, qu'ils avaient mal étudiée et qu'ils ne comprenaient pas. Entièrement absorbés par cette prétendue imitation de l'antique, ils ne tenaient aucun compte ni de la nature de la matière, ni de la fonction des choses, ni de la convenance des ornements. Aussi les œuvres de cette époque, dénuées de toute grâce, se font-elles remarquer pour la plupart, par la pauvreté de la conception, la lourdeur des profils, la roideur des formes et la sécheresse des ornements.

Vers la fin du règne de Louis XVIII, les exagérations de l'école du premier Empire produisirent dans les arts un mouvement de rénovation et de délivrance; on voulut arracher l'art industriel aux étreintes de l'antiquité, et retremper à d'autres sources toutes les productions de notre industrie artistique. On comprit que le sentiment de l'art au moyen âge n'avait pas dû se manifester seulement dans les monuments de l'architecture sur lesquels les écrivains romantiques avaient d'abord appelé l'attention en en révélant la beauté, et que les instruments du culte, les meubles, les armes, les joyaux et même les ustensiles domestiques, devaient porter l'empreinte du talent et de l'imagination des artistes des anciens temps. On sentit aussi la nécessité de faire revivre les monuments-meubles de la Renaissance, dont le style s'adaptait d'une manière si heureuse à la décoration des armes, des meubles, des étoffes, des vases et des bijoux.

Ces motifs, qui rendaient indispensable la connaissance des productions des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance, furent parfaitement appréciés; mais les modèles manquaient à l'étude. Déjà, il est vrai, dans les premières années de ce siècle, à une époque où l'école de David était prédominante et professait le plus profond mépris pour tout ce qui s'éloignait des traditions classiques, quelques hommes avaient commencé à recueillir les monuments-meubles des premiers âges des sociétés modernes : Alexandre Lenoir, qui, au moment de la tourmente révolutionnaire, sut arracher aux coups du vandalisme tant de précieux monuments de la sculpture nationale des temps passés ; Vivant-Denon, directeur des musées sous l'Empire ; Villemin, qui dès 1806 avait commencé à publier un grand ouvrage sous le titre de *Monuments français inédits* ; Revoil, quoique élève de David ; Charles Sauvageot et Du Sommerard, furent les premiers à s'en occuper, et devinrent les promoteurs de la révolution artistique qui s'opéra plus tard dans l'industrie. Ce fut en effet des œuvres

renfermées dans leurs collections que s'inspirèrent les artistes industriels qui, cherchant une nouvelle voie, abandonnèrent les premiers le style pseudo-classique de l'Empire.

Mais ces collections étaient tout à fait insuffisantes; celle de Sauvageot et de Du Sommerard n'avaient pas encore l'importance qu'elles ont acquise depuis. Avant de remettre en lumière les arts du moyen âge et de la Renaissance dans leur application aux instruments du culte et aux monuments de la vie privée, il fallait donc chercher et recueillir en beaucoup plus grand nombre les débris dispersés de ces monuments. Dédaignés depuis plusieurs siècles, ils se trouvaient enfouis dans les réduits les plus obscurs des sacristies, relégués dans les greniers, employés aux usages les plus vulgaires, livrés aux enfants ou répandus dans une foule de mains qui en ignoraient la valeur.

Les difficultés attachées à ces recherches ne rebutèrent pas certains esprits studieux, actifs et patients. Dans les dernières annés de la Restauration, il se forma un certain nombre de vrais amateurs qui s'instruisirent avec ardeur et acquirent les connaissances que ces recherches nécessitaient. Tout en satisfaisant à leur goût, ils prirent à cœur de compléter la réhabilitation des antiquités du moyen âge et des élégantes productions de la Renaissance, afin de substituer à la froide imitation de l'antiquité mal comprise, des conceptions variées qui pussent s'appliquer, suivant la destination des objets, aux instruments du culte, aux meubles, à l'orfévrerie, aux armes, aux vases, à tous les objets usuels enfin que l'art se plaît à embellir. Parmi ces chercheurs passionnés, il faut nommer MM. Carrand, de Pourtalès, de Monville, d'Ivry, Brunet-Denon, Durand, Fiérard, Debruge Duménil et de Renesse-Breidbach. Sauvageot, malgré cette concurrence et sans se décourager, continuait à employer son intelligence et toutes ses ressources à augmenter sa collection. Plein de zèle pour la restauration de l'art industriel, il accueillait avec empressement les artistes de la nouvelle école; souvent il leur fournissait de bons modèles et leur suggérait d'excellentes idées.

En 1832, Du Sommerard transporta sa collection, qui était devenue l'une des richesses archéologiques de Paris, dans l'ancien hôtel de Cluny, qui devint dès lors un véritable musée public fréquenté par tout le monde.

A peu près à la même époque, la collection Debruge Duménil acquérait une grande importance et était visitée par les artistes. Les émaux peints de Limoges, les ivoires sculptés, les faïences italiennes abondaient dans cette collection; mais elle surpassait toutes les autres par le grand nombre de pièces d'orfévrerie et de bijoux qui s'y trouvaient réunis (1).

Nous avons cité de préférence ces trois collections particulières, parce que les deux premières sont devenues la propriété de la France, et que la troisième, organisée comme un musée public par les enfants de M. Debruge Duménil, a subsisté ainsi pendant onze années, et est venue puissamment en aide aux études archéologiques et aux progrès de l'industrie artistique.

Le gouvernement français laissait tout faire aux particuliers, sans se douter que la ré-

(1) Nous avons fourni des renseignements sur l'organisation de cette collection, et nous en avons donné le catalogue dans notre ouvrage ayant pour titre : *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil, précédée d'une introduction historique*. Paris, 1847.

habilitation des monuments-meubles du moyen âge et l'étude des productions artistiques du seizième siècle devaient conduire les arts industriels en France vers une véritable renaissance, et leur procurer vingt ans plus tard un triomphe complet et incontesté dans une exposition ouverte à Londres (1er mai 1851) des produits de l'industrie de toutes les nations.

Cependant l'exposition de 1839 vint démontrer que de grands progrès s'étaient accomplis dans les arts industriels, et surtout que toute indécision avait cessé. La rénovation était complète, et un grand nombre d'habiles artistes, qui, sans se rendre de serviles copistes, avaient puisé leurs inspirations dans les œuvres du moyen âge ou dans celles de la Renaissance. s'étaient révélés.

Le gouvernement français ne tarda pas à se préoccuper de cette nouvelle situation de l'industrie. Les objets d'art, recherchés par de simples amateurs, commençaient à prendre une grande valeur ; les collections particulières disparaissaient l'une après l'autre; il sentit enfin l'importance qu'il y avait de recueillir et d'exposer à tous les yeux les précieux débris de l'art des anciens temps, afin de fournir des modèles aux artistes qui se vouaient à l'ornementation des productions de l'industrie. Par une loi du 29 juillet 1843, les chambres législatives autorisèrent le gouvernement à faire l'acquisition de l'hôtel de Cluny et de la collection de Du Sommerard. Cet hôtel fut réuni au palais romain des Thermes, et devint un musée d'antiquités nationales, dont la conservation fut confiée à M. Edmond Du Sommerard, fils du savant archéologue qui en avait été le fondateur. Depuis 1843, les différents gouvernements qui se sont succédé ont accordé des subventions au Musée de Cluny. Bien que faibles, elles ont suffi, grâce au zèle bien entendu du conservateur, à augmenter la collection de pièces remarquables. On y compte aujourd'hui près de quatre mille objets.

Le Musée du Louvre, qui faisait partie de la dotation usufruitière de la couronne, resta à cette époque en dehors de ce mouvement archéologique, et se contenta d'exposer sans classification les pièces qui provenaient de l'ancienne collection. Il est vrai que Charles X, ayant acquis de M. Durand une très-belle et très-nombreuse collection de vases grecs et de bronzes antiques, avait laissé dans le Musée quelques objets du moyen âge et de la Renaissance qui s'y trouvaient mêlés, et que plus tard, en 1828, il avait fait encore l'acquisition de la collection de M. Revoil; mais, sous le règne de Louis-Philippe, la création du Musée de Versailles absorbait les ressources de la liste civile, et tous ces objets restèrent dispersés dans différentes salles du Louvre, et abandonnés, pour la plupart, sous la poussière dans des armoires à contre-jour.

La révolution de 1848 ayant fait rentrer dans les mains de l'État les collections du Louvre, les deux assemblées qui se succédèrent sous la République accordèrent au Musée des allocations assez considérables. Une somme de deux millions fut affectée à la restauration de la galerie d'Apollon et des deux grands salons, et l'on créa un nouveau département de conservation pour les collections du moyen âge et de la Renaissance. La direction en fut confiée à M. le comte de Laborde, qui donna à tous les objets une classification méthodique, et qui en publia un Catalogue raisonné d'un grand intérêt (1).

Sous l'administration actuelle, la création du Musée des Souverains, destiné à renfermer les armes, les bijoux, les meubles, les livres ayant appartenu aux souverains qui

(1) *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre;* Paris, 1853.

ont régné en France, fit entrer au Louvre beaucoup de belles pièces tirées des bibliothèques et d'autres dépôts publics. De bons achats faits dans les ventes étaient encore venus augmenter les collections, lorsque la mort de Charles Sauvageot (1) et l'acquisition que fit faire l'Empereur du Musée Campana dotèrent le Louvre d'un nombre considérable d'objets précieux. Tous les monuments du moyen âge et de l'époque de la Renaissance provenant de ces différentes sources furent alors réunis, et une nouvelle classification leur fut donnée. Ils remplissent la grande galerie d'Apollon, restaurée avec splendeur, les vastes salons du Musée des Souverains, huit salles sur la cour dans le bâtiment du Nord, et forment aujourd'hui, par leur centralisation, la plus précieuse et la plus complète des collections de l'Europe. Nous disons de l'Europe, car la France n'est pas la seule qui possède des collections de ce genre ; et avant même qu'on eût songé chez nous à ouvrir les portes des musées nationaux aux productions des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance, les souverains étrangers étaient entrés dans cette voie.

Les électeurs de Saxe, depuis Auguste le Pieux (1553†1586), avaient recueilli une grande quantité d'objets d'art de toute nature qui enrichissaient les diverses salles de leur palais. Auguste le Fort (1694†1733) fit classer tous ces objets de manière à en former des collections. Il réunit dans un musée les tableaux et les productions de la statuaire, et fit disposer les sculptures de petite proportion en ivoire, en bois, en pierre et en métal, les pièces d'orfévrerie et les autres productions des arts industriels, dans différentes salles du rez-de-chaussée du palais, qui avaient reçu, on ne sait pourquoi, le nom de Grüne Gevölbe (Voûte-Verte). Elles furent ouvertes en 1724. Les successeurs d'Auguste le Fort n'ont jamais cessé d'augmenter cette collection. On y trouve fort peu d'objets du moyen âge ; mais le seizième siècle y est représenté par quelques pièces d'orfévrerie, par de fines ciselures sur pierre et sur métal et par de fort beaux émaux peints de Limoges. La sculpture en ivoire du dix-septième siècle et du dix-huitième y étale ses productions les plus gracieuses.

Dresde possède encore le Musée historique (Das historische Museum), qui fut établi, il n'y a pas plus de vingt-cinq ans, dans les bâtiments du Zwinger, pour recevoir une magnifique collection d'armures anciennes, des ciselures sur fer d'une délicatesse achevée, des meubles du seizième siècle et du dix-septième et d'autres objets précieux de ces époques.

Le mouvement qui portait à recueillir tous les monuments-meubles du moyen âge et du seizième siècle se produisit aussi dans les autres États de l'Allemagne. Le roi Louis I[er] de Bavière (1826-1848), zélé protecteur des arts, fit rassembler dans un musée, qui reçut le nom de Vereinigten Sammlungen, des sculptures en ivoire, en pierre tendre et en bois, et de beaux émaux de Limoges. On conserve encore dans deux localités du palais royal de Munich, la Chambre du Trésor et la Riche-Chapelle, des pièces d'orfévrerie bien précieuses par leur âge, leur provenance et leur haute valeur artistique.

A l'exemple des électeurs de Saxe, les électeurs de Brandebourg et les rois de Prusse avaient enrichi leurs palais et leurs maisons de plaisance d'objets d'art et de curiosité :

(1) En 1856, Sauvageot avait fait gratuitement une donation de sa collection au Musée, après en avoir refusé 500 000 francs; il s'en était seulement réservé la jouissance. Le ministre d'État le nomma conservateur honoraire et lui donna un logement au Louvre, où sa collection fut transportée. Pendant les trois années qui s'écoulèrent jusqu'à sa mort, arrivée le 30 mars 1860, il ne cessa de l'augmenter de beaux objets qui ont été réunis aux différentes collections du Louvre.

Frédéric-Guillaume III fit réunir tous ces objets dans plusieurs salles de son palais de Berlin, qui reçurent le nom de Königliche Kunstkammer. Frédéric-Guillaume IV augmenta beaucoup cette collection par diverses acquisitions. Lorsque les productions des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance eurent repris faveur, le local de la Kunstkammer, visité par une foule de monde, ne se trouva plus en rapport avec l'importance de la collection. Elle fut transportée, il y a quelques années, dans le nouveau Musée de Berlin, où elle occupe quatre grandes salles, deux salons et plusieurs galeries. Tous les objets ont été classés avec méthode par le directeur, M. Ledebur. Les monuments du moyen âge et les charmantes productions de la sculpture de petite proportion appartenant à l'école allemande du seizième siècle s'y trouvent en grand nombre.

A Vienne, plusieurs salons du Belvédère, faisant suite à ceux qui contiennent la belle collection d'armures provenant du château d'Ambras, les chambres du Trésor impérial et le Cabinet des antiques, placés dans le palais impérial, conservent une grande quantité d'objets d'art et de productions des arts industriels du moyen âge et de l'époque de la Renaissance.

On trouve encore en Allemagne : à Darmstadt, un musée qui renferme des pièces du moyen âge d'une grande importance ; à Hanovre, dans le palais du roi, des morceaux d'orfévrerie fort curieux, et à Nuremberg, un musée d'antiquités nationales peu riche encore, mais qui a déjà recueilli des objets fort intéressants.

Si de l'Allemagne nous descendons en Italie, nous y voyons se développer le mouvement qui tend à rechercher et à conserver pour les étudier les productions artistiques des anciens temps. Le musée des offices de Florence possédait depuis longtemps une petite salle bien connue sous le nom de Cabinet des Gemmes, où l'on trouve des matières dures taillées et des pièces d'orfévrerie d'une grande valeur ; mais, depuis quelques années, on a ouvert de nouvelles salles qui renferment des bronzes exécutés par les plus habiles artistes de l'époque de la Renaissance, des nielles admirables, des bijoux et des pièces de faïence des principales fabriques italiennes du seizième siècle.

Un nouveau musée s'est encore ouvert à Florence, dans le palais Pitti, où l'on a réuni, dans une vaste salle du rez-de-chaussée, une quantité considérable de pièces d'orfévrerie du seizième siècle, des nielles de Finiguera et d'Antonio del Pollaiuolo et quelques émaux français. On a transporté dans le même palais la belle collection d'ivoires qui était autrefois conservée dans une salle haute du Palais-vieux.

Le musée chrétien annexé à la bibliothèque Vaticane, à Rome, s'est enrichi depuis quelques années de pièces d'orfévrerie fort anciennes. On y trouve en grand nombre de beaux ivoires du moyen âge et du seizième siècle, quelques émaux cloisonnés byzantins et de fort beaux émaux français de la Renaissance.

L'Angleterre est restée longtemps en arrière du mouvement archéologique qui engageait à faire entrer dans les musées publics les productions des arts industriels des siècles passés ; mais elle a bien regagné le temps perdu. L'Exposition universelle de 1851 avait ouvert les yeux au gouvernement anglais, qui comprit parfaitement que l'infériorité de l'industrie anglaise en matière de goût provenait de l'absence de collections qui offrissent de bons modèles aux artistes qu'elle employait. Ce n'est pas que les productions des arts manquassent en Angleterre ; bien au contraire, et les expositions d'objets prêtés

faites à Manchester en 1857, et à Londres en 1862, ont fait voir qu'aucun musée ne peut offrir aux études des ressources comparables à celles que présenteraient les trésors accumulés dans les châteaux de l'aristocratie et dans les hôtels des riches particuliers. Mais tous ces objets d'art sont disséminés sur toute la surface de l'Angleterre et ne peuvent être étudiés par les artistes anglais. On résolut donc d'enrichir le Muséum britannique de productions artistiques du moyen âge et de la Renaissance. L'acquisition de la collection Arundel et de nombreux achats faits à la vente de la célèbre collection Bernal vinrent augmenter les richesses du Muséum, qui offre aujourd'hui aux yeux de tous de magnifiques ivoires, de précieux émaux, des faïences italiennes de premier ordre et une foule de monuments remarquables.

Le gouvernement anglais fit mieux que cela : il résolut de créer un musée spécial. Déjà, en 1838 et 1840, le parlement avait voté des sommes assez considérables pour l'acquisition de modèles qui formèrent le premier noyau du Musée d'ornementation. Un grand nombre d'objets achetés à la suite de l'Exposition universelle de 1851 et à la vente de la collection Bernal accrurent considérablement le nouveau musée, qui se trouva bientôt trop resserré dans le local de Marlborough-House, qui lui avait été d'abord assigné. On fit donc élever à Kensington, sur un vaste emplacement, des galeries de fer, où tout ce qu'il possédait fut disposé avec beaucoup de goût. Ce n'est pas qu'on doive approuver ce genre de construction en fer. Très-favorable pour les gares de chemins de fer, les halles et les grands établissements industriels, il n'est pas convenable pour un musée, qui ne devrait être établi que dans un monument d'architecture. Mais, à ne considérer que le contenu des galeries de fer, il faut déjà reconnaître dans le Musée Kensigton, malgré le peu d'ancienneté de sa fondation, une des belles collections de l'Europe en objets d'art et en productions industrielles du moyen âge et de l'époque de la Renaissance. C'est que sous la direction de M. Robinson, savant archéologue, administrateur habile et d'une prodigieuse activité, rien n'a été épargné, depuis trois ans, pour enrichir le Musée de tous les objets précieux qui pouvaient être acquis.

Ce ne sont pas seulement les souverains et les États qui se sont efforcés depuis vingt ans de recueillir les débris des arts industriels des anciens temps. Tout ce que les églises avaient conservé a été remis au jour et a repris sa place sur les autels ou dans leur trésor. Les curieux qui en possédaient des collections ne se sont pas contentés des musées publics, ils ont continué à les rechercher avec ardeur ; un grand nombre de nouveaux amateurs se sont formés, et tous achètent aujourd'hui à des prix fabuleux les objets qui se présentent dans les ventes.

La foule, qui ne peut acheter, les a suivis cependant et a profité des collections que les gouvernements avaient mises à sa disposition. A Paris, les galeries du Louvre consacrées aux monuments du moyen âge et de la Renaissance, et l'hôtel de Cluny ; à l'étranger, tous les musées du même genre que les souverains ont rendus publics, sont tout autant remplis de visiteurs que les galeries de tableaux et les salles où sont exposées les œuvres de la statuaire. Les artistes industriels y abondent et y font de sérieuses études qui non-seulement ont conduit, comme nous l'avons dit, à un changement radical dans les formes et dans l'ornementation des objets meubles de toute nature, mais qui ont encore amené la restauration d'anciens procédés, comme l'émaillerie incrustée, la peinture en émail sur

métal, la peinture émaillée sur faïence, la verrerie filigranique, la peinture en émail sur cristal, la niellure et le repoussé.

Mais la passion des curieux, le goût de la foule et le besoin d'étude pour les artistes ne nous ont pas paru suffisamment satisfaits par la possession pour les uns, par l'exposition publique pour les autres, des beaux produits des arts et de l'industrie des siècles écoulés. La vue de beaux objets qu'on a sous les yeux ne saurait donner une satisfaction complète; dès que l'œil est contenté, l'esprit demande autre chose. On cherche à se reconnaître au milieu de produits si divers; on voudrait en savoir l'âge et l'origine, suivre le développement de chaque art, de chaque industrie, et en connaître la technique; on demande les noms des auteurs des plus belles œuvres. On avait cherché dans la possession ou dans la vue des objets un délassement ou des inspirations, et, ces besoins satisfaits, on en éprouve un autre, celui de s'instruire. Nous avons donc pensé que le moment était venu de retracer l'Histoire des arts industriels au moyen age et a l'époque de la Renaissance.

Déjà en 1847, après avoir mis en ordre la collection Debruge Duménil, nous en avions publié le catalogue raisonné, en le faisant précéder d'une introduction dans laquelle on trouvait le résultat des recherches que nous avions déjà faites sur l'origine, le développement et la technique des différents arts qui, depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du seizième siècle, ont concouru à la décoration des églises, des châteaux et des riches habitations, et à l'ornementation des instruments du culte et des monuments de la vie privée. La sculpture en bois, en ivoire, en pierre tendre et en métal, l'art du lapidaire, l'orfévrerie, la serrurerie artistique, l'illustration des manuscrits, la peinture sur verre, l'émaillerie sur métaux, la damasquinerie, la mosaïque, l'art céramique, la verrerie, l'art de l'armurier, et le mobilier civil et religieux, avaient fait tour à tour l'objet de notre examen.

Ce livre eut plus de succès qu'il ne le méritait; dès 1851, l'édition était épuisée, et, en 1855, le célèbre éditeur John Murray publiait à Londres une traduction de l'Introduction, avec des illustrations nombreuses. C'est cette introduction qui a servi de cadre au nouveau travail que nous publions; mais les quatre cents pages qu'elle contenait se sont converties en quatre volumes.

La réunion dans les musées publics de toute l'Europe d'une grande quantité d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance; les expositions de Manchester et de Londres, qui ont concentré dans le même local tout ce que l'Angleterre en possédait; la visite des églises, qui ont remis au jour tant de beaux monuments, et l'examen des collections importantes formées par les curieux, nous ont permis d'apprécier encore mieux qu'il y a seize ans tout le mérite des productions artistiques des arts industriels des anciens temps, de reconnaître le style des différents âges, de marcher à la découverte des origines, et de déterminer les époques de renaissance et de décadence.

A l'examen des monuments, nous avons ajouté la recherche de nouveaux documents écrits, pour les joindre à ceux que nous possédions déjà, et nous avons été assez heureux pour en rencontrer de fort intéressants entièrement inédits. Nous n'avons pas manqué de profiter des ouvrages consciencieux qu'un grand nombre d'érudits ont publiés sur certaines parties de l'histoire des arts industriels, en ayant soin de laisser à chacun le mérite de ses découvertes.

Nous n'avons pu traiter tous les sujets avec la même étendue que les Notions générales, la Sculpture en ivoire, l'Orfévrerie, l'Émaillerie, l'Art céramique et la Verrerie, car ce ne sont pas quatre volumes qui auraient pu y suffire, et il en aurait fallu au moins dix. Nous nous sommes néanmoins efforcé de mettre l'histoire que nous tentons de retracer en harmonie avec les connaissances acquises, en y ajoutant toutes les notions que nous avons pu retirer des voyages que nous avons entrepris et des recherches auxquelles nous n'avons cessé de nous livrer depuis seize ans. Nous nous sommes attaché surtout à combattre les anciens préjugés et à sortir de la routine. Ainsi nous avons cherché à soulever le voile épais qui couvre encore l'histoire des arts et de l'industrie dans l'empire d'Orient. Quelques bons travaux ont été déjà entrepris, il est vrai, sur l'architecture byzantine, mais aucune étude n'a encore été sérieusement suivie sur la peinture et la sculpture et sur l'application des beaux-arts à l'industrie. En regardant comme unique expression de l'art byzantin quelques œuvres de sa décadence, qui sont les plus nombreuses parce que cette époque est la plus rapprochée de nous, on est resté, en général, imbu de ce préjugé, que l'art byzantin n'avait rien produit que de laid. On a donc abandonné sans examen toutes les productions des arts industriels provenant de l'empire d'Orient, ou bien on les a confondues avec celles qui appartenaient à l'industrie artistique de l'Occident. Nous avons commencé par les rechercher pour les remettre en lumière ; puis nous nous sommes appliqué à en étudier le caractère sur les pièces dont l'origine et l'âge étaient incontestables, et, en prenant ces pièces pour terme de comparaison, nous avons pu rendre à l'art byzantin quelques belles œuvres dont l'origine était méconnue. Les faits que nous avons recueillis et les monuments que nous signalons amèneront facilement à reconnaître que, jusqu'à la fin du XI[e] siècle, les artistes industriels de l'empire d'Orient ont fourni à toute l'Europe leurs productions et leurs modèles ; que les Grecs ont été jusqu'à cette époque les maîtres de l'art, et que ce fut à eux que l'on dut, en Occident, l'espèce de renouvellement et de renaissance qui se fit sentir, après un obscurcissement complet, à la fin du huitième siècle d'abord et puis au commencement du onzième.

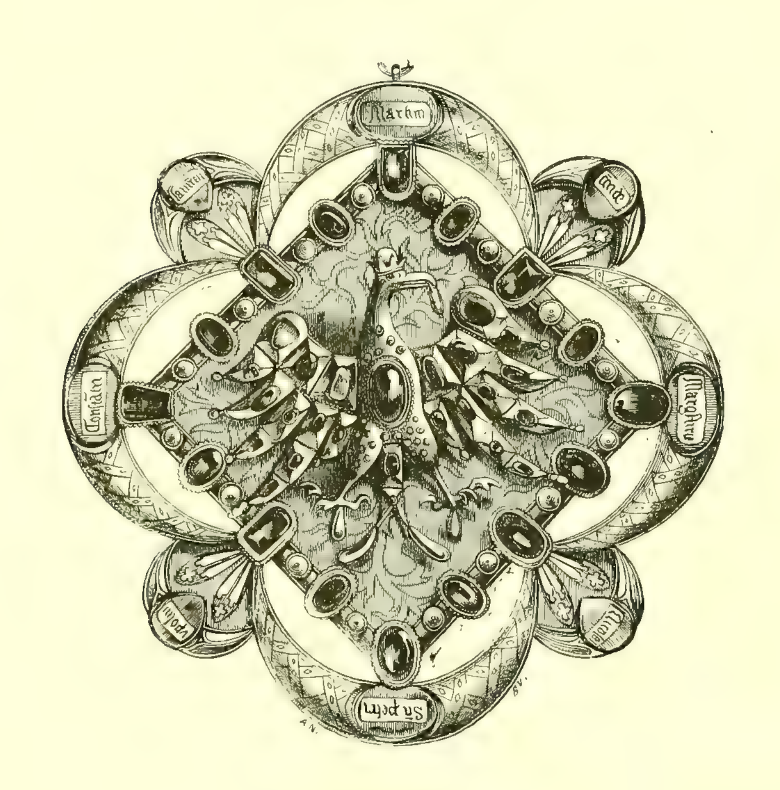
Nous paraîtrons peut-être un peu prolixe dans la description des monuments encore subsistants ; notre excuse est dans la nécessité où nous nous trouvions de les faire connaître pour en tirer des preuves à l'appui de nos dissertations : c'est une histoire de l'art industriel par les monuments que nous tentons d'écrire. De tous ces objets, il en est peu que nous n'ayons vus, examinés et touchés. Nous aurions bien désiré pouvoir les présenter tous aux yeux du lecteur. Ne pouvant le faire, nous avons accompagné notre texte d'un Album de cent cinquante planches, qui renferme quelques spécimens des productions de chaque art à chacune des époques remarquables. Nos planches reproduisent deux cent soixante-cinq objets. Pour augmenter le nombre de nos preuves, nous avons ouvert et terminé nos chapitres par une vignette qui représente l'une des pièces qui s'y trouvent citées. Nous offrons encore par ce moyen à nos lecteurs soixante-dix monuments divers.

Aucun de ces monuments n'a été pris au hasard, tous ont été choisis avec intention et concourent au but que nous nous sommes proposé, de présenter des preuves à l'appui des faits que nous avançons et des conséquences que nous avons cru devoir en tirer. Presque tous les dessins ont été exécutés d'après les objets mêmes ; nous n'avons pas cherché uniquement, comme on le fait trop souvent, à présenter des images gracieuses,

qui s'éloignent en général de la vérité; nous nous sommes appliqué surtout à offrir les objets aux yeux du lecteur dans toute leur réalité. Les moyens que nous avons employés pour y parvenir sont indiqués dans l'Avertissement placé en tête de notre Album. Enfin une feuille de texte mise en regard de chaque planche, et une notice imprimée à la fin de chaque volume, fournissent toutes les explications nécessaires sur les objets reproduits dans les planches et dans les vignettes.

Nous espérons que l'Album et les gravures sur bois, ainsi exécutés avec une scrupuleuse exactitude, serviront à donner de l'intérêt à la lecture du livre, ou tout au moins à en diminuer l'aridité.

Une table raisonnée et très-détaillée des matières, indispensable dans un ouvrage de ce genre, termine le quatrième volume. Elle servira au besoin de glossaire.





HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE

ET

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

SCULPTURE

CHAPITRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

§ I

DE L'ART, ET PARTICULIÈREMENT DE LA SCULPTURE, EN OCCIDENT, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS EN ITALIE AU HUITIÈME SIÈCLE.

I

En Italie, depuis Constantin jusqu'à la chute de l'empire romain.

De tous les arts du dessin, c'est sans contredit la sculpture dont l'emploi a été le plus fréquemment adopté pour l'ornementation des monuments de la vie privée. A toutes les époques, les instruments du culte, les armes, les meubles à l'usage de l'habitation, les ustensiles domestiques, en quelque matière qu'ils aient été façonnés, ont été enrichis, plus ou moins, de figures, d'emblèmes, d'ornements sculptés ou ciselés, dont le mérite artistique était naturellement en rapport avec le goût du temps qui les vit naître. Mais en son-

geant à toutes les causes qui ont dû amener, depuis tant de siècles, la destruction des objets d'art mobiliers des époques reculées dont nous allons chercher à retracer l'histoire (1), on ne s'étonnera pas qu'un si petit nombre en soit parvenu jusqu'à nous. Quelques objets religieux provenant des catacombes de Rome, des pièces d'orfévrerie trouvées dans les tombeaux, un certain nombre de bas-reliefs d'ivoire, l'épée et les bijoux de Childéric, la cathédra d'ivoire de saint Maximien, archevêque de Ravenne, le trésor de Pétrossa, les bijoux appartenant au trésor de l'église de Monza, dont on attribue la donation à la reine Théodelinde, le trône de Dagobert conservé au musée du Louvre, et les couronnes de Guarrazar que l'on voit au musée de Cluny, sont presque les seuls monuments mobiliers qui subsistent de l'industrie artistique des quatre premiers siècles du moyen âge. Il faut donc s'en tenir souvent aux conjectures sur le style d'ornementation des objets meubles de ce temps.

On sait qu'au moment où le christianisme, triomphant sous Constantin, fut libre enfin de produire au dehors les marques de son existence, l'art chrétien, qui ne pouvait se créer immédiatement une technique nouvelle, adopta le style de l'antiquité dans l'état de décadence où il se trouvait alors. On en trouve la preuve dans les sarcophages de marbre du quatrième siècle, qui sont les plus anciens monuments de la sculpture chrétienne. Ce sont non-seulement les usages et les costumes de l'antiquité qui se font voir sur ces tombes, mais les idées païennes mêmes persistent encore à s'y produire. Les artistes travaillant sous l'inspiration des chrétiens ne purent oublier tout de suite les traditions anciennes ; ils mêlèrent le sacré au profane avec une grande ingénuité. Il n'est pas rare de rencontrer des sujets et des emblèmes mythologiques accompagnant des scènes tirées de la Bible et de l'Évangile. Ainsi, sur le sarcophage de Junius Bassus, qui mourut catéchumène en 359, l'artiste a représenté le Christ en tunique de citoyen romain, assis sur une chaise curule au milieu de ses disciples. Le tombeau de Probus, préfet du prétoire, dont la mort remonte à l'année 395, offre sur l'une des faces le Christ, jeune et imberbe, au milieu des apôtres, et sur l'autre Probus et Proba sa femme, se donnant la main comme les époux sur les tombeaux païens, tandis qu'au-dessus d'eux des couples de colombes sont occupés à becqueter des raisins dans des vases. Sur les parois d'un sépulcre très-ancien, dans lequel reposaient autrefois les ossements des trois saints papes Léon II, Léon III et Léon IV, on a représenté Jésus entouré de dix apôtres; des ceps à feuillages ornés de fruits, des génies païens et des oiseaux remplissent le fond de la scène ; aux deux extrémités se tiennent deux petits génies, dans un style toujours païen, dont l'un joint les mains, tandis que l'autre porte un flambeau. La statue de bronze de saint Pierre, que fit faire le pape saint Léon le Grand (440 † 461), et qui se voit encore à Rome dans le célèbre temple consacré sous le vocable du prince des apôtres, a toujours passé aux yeux du vulgaire pour un ancien Jupiter, tant le style de ce monument chrétien a de rapport avec celui de la statuaire païenne de l'époque de la décadence de l'art.

Les instruments du culte, les meubles à l'usage de l'habitation, les armes, les bijoux, depuis le règne de Constantin jusqu'à la chute de l'empire romain, continuèrent donc à être décorés dans le style des objets mobiliers de l'antiquité.

(1) Nous n'avons pas la prétention d'écrire l'histoire de la statuaire, et dans ces Notions générales nous n'envisageons la sculpture que dans son application aux productions de l'industrie et à l'ornementation des monuments de la vie privée.

Il ne subsiste plus qu'un très-petit nombre de spécimens de la sculpture mobilière faite en Italie durant cette période ; nous en indiquerons quelques-uns (1).

Le plus ancien est un diptyque appartenant à la Bibliothèque royale de Berlin. Il reproduit Rufius Probianus, personnage consulaire, lieutenant du préfet de Rome. Les fastes consulaires ne désignent qu'un seul consul avec le nom de Probianus, c'est Pétronius Probianus, qui fut consul en 322. Ce diptyque remonterait donc à l'époque de Constantin. Le personnage représenté porte en effet le costume antique sans altération. Cette sculpture se fait remarquer par un modelé correct et une exécution très-soignée. Nous en parlerons plus au long en traitant de la sculpture en ivoire. Vient ensuite un tableau d'ivoire composé de plusieurs pièces, qui appartenait à la collection Barberini et dont Gori a donné la gravure (2). Le centre est occupé par la figure équestre d'un empereur revêtu de l'armure antique. Dans le haut, deux anges, dont l'attitude a été évidemment inspirée par les victoires sculptées sur les arcs de triomphe de Septime Sévère et de Constantin, soutiennent un médaillon renfermant le buste du Christ représenté jeune, imberbe et sans nimbe, ce qui indique une haute antiquité. Dans la dissertation dont il a accompagné la gravure de ce monument, Gori a cherché à établir que le personnage représenté était l'empereur Constance, successeur de Constantin, et il suppose que cet ivoire lui aurait été offert par le Sénat lorsqu'il vint à Rome en 357. Rien ne dément cette supposition : le style de cette pièce est en rapport avec celui de la sculpture romaine du quatrième siècle. D'Agincourt, cependant, fait plus de cas de ce bas-relief que de ceux de l'arc de Constantin à Rome, et il pense que cet ivoire a pu être exécuté à Constantinople, d'où il aurait été rapporté (3).

Une autre pièce qui offre un grand intérêt parce qu'elle porte avec elle une date certaine, c'est l'une des feuilles d'un diptyque consulaire reproduisant Flavius Félix, qui fut consul pour l'Occident en 428. Elle est conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (4). Flavius Félix est représenté debout, dans sa loge des jeux, et tient à la main un sceptre surmonté d'un globe sur lequel sont placés les bustes des empereurs régnants, Théodose II et Valentinien III. Les deux feuilles de ce diptyque appartenaient à l'abbaye de Saint-Junien de Limoges. On ignore ce qu'est devenue la seconde ; mais elle est connue par les publications de Mabillon (5), de Banduri (6) et de Gori (7). La figure de Flavius Félix n'est pas absolument sans correction, mais la sculpture en est rude et les détails sont négligés.

(1) Les planches qui accompagnent notre texte et les vignettes qui y sont intercalées ne peuvent donner qu'un petit nombre de spécimens des productions de chacun des arts dont nous entreprenons d'écrire l'histoire, mais nous aurons le soin d'indiquer à nos lecteurs les ouvrages et les publications où les pièces que nous citerons se trouvent reproduites.

(2) Gori *Thesaurus vet. diptychorum*; Florentiæ, 1759 ; t. II, p. 163.

(3) *Histoire de l'art par les monuments*, t. II, p. 28.

(4) N° 3262 du Catalogue de M. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et des pierres gravées de la Bibliothèque impériale ; suivi de la description des autres monuments exposés dans le cabinet des médailles et des antiques.* Paris, 1858. La pièce a été gravée dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, Bas-reliefs et ornements, IIe partie, p. 6, pl. XII ; dans *Les arts somptuaires, histoire du costume et de l'ameublement*, Paris, 1857, texte, t. II, p. 69, planches, t. Ier : et publiée dans les moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *c*, du catalogue de M. E. Oldfield, *Catalogue of select examples of ancient ivory-carvings*, London, 1856.

(5) *Annales ord. S. Benedict.*, t. III, p. 203.

(6) *Imperium orientale*, t. II, p. 492.

(7) *Thesaurus diptychorum*, t. I, p. 129.

Un diptyque d'une époque antérieure peut-être, appartenant à l'église cathédrale de Monza, mérite aussi d'être signalé. Il passe pour avoir été donné par Grégoire le Grand à la reine Théodelinde († 625). L'une des feuilles représente un personnage assis, enveloppé d'un grand manteau qui laisse à découvert la poitrine et les bras. Un volumen qu'il tient à la main et d'autres volumen déployés à ses pieds indiquent un auteur, poëte, historien ou philosophe. La seconde feuille reproduit une femme tenant une lyre (Calliope?). Gori, qui s'est livré à une assez longue dissertation pour arriver à établir quel était le personnage représenté dans la première feuille de ce diptyque (1), pense qu'on doit y reconnaître soit Ausone († vers 394), qui dans ses poésies avait célébré la famille Anicia, à laquelle appartenait Grégoire le Grand, soit le poëte Claudien, qui avait fait le panégyrique d'Olybrius et de Probus, enfants de Pétrus Pétronius Anicius, consuls en 395; soit plutôt le célèbre philosophe Boëce (470 † 526) qui appartenait à la famille Anicia. On peut même voir, dit Gori, dans la Muse de la seconde feuille du diptyque, Anicia Faltonia Proba, qui fit des poëmes renommés. Quel que soit le personnage représenté, cette sculpture, ainsi que le reconnaît Gori, est bien antérieure au temps de saint Grégoire (590†604), qui pouvait tenir ces tablettes de ses ancêtres. M. Pulszki (2) n'admet pas les opinions de Gori; il veut voir dans le personnage assis Homère ou Ennius. Ce qui paraît certain, d'après le style de la sculpture et celui de l'architecture des portiques élevés en arrière des personnages c'est que l'ouvrage appartient au quatrième siècle ou au commencement du cinquième.

II

En Italie, sous les Goths et les Lombards.

L'établissement successif des Goths et des Lombards en Italie, l'invasion des Francs dans les Gaules et les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident durant les premiers siècles du moyen âge, n'avaient pas cependant anéanti complétement la culture des arts. Une fois en possession de l'Italie, les princes goths s'efforcèrent d'y rétablir l'ordre et d'y faire refleurir les lettres et les arts. Plusieurs d'entre eux mirent tous leurs soins à arracher à une destruction complète les monuments de l'antiquité. Théodoric († 526), après avoir vaincu Odoacre et s'être établi à Ravenne, s'appliqua à relever le vieil édifice politique et civil de l'empire. Passionné pour les arts et les monuments de l'ancienne Rome, il voulait que les édifices élevés par les Romains fussent restaurés dans leur état primitif, et il ordonnait à cet effet à l'architecte qu'il avait désigné pour le gouvernement de Rome, d'étudier avec soin les œuvres de l'antiquité (3). Il faisait rechercher de tous côtés les belles productions de la statuaire antique, et il y attachait un si haut prix, qu'une statue de bronze ayant été dérobée dans la ville de Côme, il promit 100 écus d'or à celui qui découvrirait l'objet volé (4).

(1) *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 243. Gori en donne la gravure. La pièce fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe I, *c*, du Catalogue de M. Oldfield.

(2) *Catalogue of the Fejervary ivories, preceded by an Essay on antique ivories.* Liverpool, 1856, p. 27.

(3) Cassiodori *Opera omnia; Variarum*, lib. VII. *Formula ad præceptum Urbis de architecto publicorum.* Rothomagi, 1679, t. I, p. 116.

(4) Cassiodori *Opera omnia; Variarum*, lib. II, epist. 35, t. I, p. 35.

Lorsque Théodoric voulut faire construire de nouveaux édifices, il prescrivit de les élever d'après les principes de l'art antique, persuadé qu'il était de l'honneur qui en rejaillirait sur son nom (1). C'est ainsi que le tombeau de marbre qu'il s'est bâti à Ravenne n'est qu'une imitation des mausolées d'Auguste et d'Adrien, et tout à fait dans le goût romain (2).

Du reste, ce prince ayant obtenu de l'empereur Anastase les insignes de la royauté, avait pris la pourpre, l'habit romain, la chlamyde et la chaussure de couleur. Il fit aussi adopter le costume romain à ses principaux officiers.

D'après ces données que nous fournit l'histoire, on peut regarder comme constant que les Goths, dans l'ornementation des objets mobiliers, ne s'écartèrent en rien des traditions de l'antiquité.

Si les Lombards, successeurs des Goths, s'appliquèrent, principalement sous Agilulphe et Théodelinde et sous Luitprand, à suivre l'exemple des peuples qu'ils avaient vaincus, il n'est pas à supposer que ces barbares aient introduit quelque changement dans la pratique des arts qui leur était inconnue avant leur invasion en Italie. Les nombreux monuments de la grandeur des Romains qui existaient encore, et ceux qu'avait édifiés Théodoric, durent leur servir de guide ; et bien qu'ils soient restés fort au-dessous des modèles qu'ils avaient suivis, si l'on en juge par les fragments de sculpture qui subsistent encore à Pavie et à Monza, on ne peut néanmoins trouver dans ces sculptures aucune originalité.

Théodelinde, reine des Lombards († 625), avait élevé une basilique en l'honneur de saint Jean-Baptiste dans la ville de Monza. Elle avait enrichi cette église d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie (3), et notamment de couronnes votives, dont la plus précieuse, qui existe encore, est la célèbre couronne de fer. Cette couronne, à notre avis, doit provenir de Constantinople. Quant aux autres, qui ne subsistent plus, mais dont on possède des dessins (4), elles accusent de la lourdeur dans les détails, mais elles sont néanmoins dans la forme de celles que portaient les empereurs grecs ; les vases d'or qui faisaient partie des dons de la reine, et dont la forme est connue par la reproduction qui en est faite dans un bas-relief qui existe encore, conservaient jusqu'à un certain point le style de l'antiquité (5).

Les objets mobiliers enrichis de sculptures, appartenant à la période qui s'étend de la chute de l'empire romain (476) jusqu'à la mort de Théodelinde, sont en bien petit nombre. Ils constatent au surplus la décadence de l'art à cette époque. Ainsi, l'artiste italien chargé de sculpter le diptyque de Probus Orestes, consul d'Occident en 530, se contenta de copier l'un des diptyques qui se trouvaient sans doute sous sa main, celui de Clémentinus, consul à Constantinople en 513. Le seul changement qu'il se permit fut de substituer dans le haut du tableau les figures de Justinien et de Théodora à celles de l'empereur

(1) « Hoc enim studio largitas nostra concedit ut et facta veterum exclusis defectibus innovemus, et nova vetustatis gloria vestiamus. » (CASSIODORI *Opera omnia; Variarum*, lib. VII, p. 116.)

(2) Ce tombeau, très-détérioré, subsiste encore ; c'est un édifice à deux étages, de forme décagone dans l'étage inférieur et de forme ronde dans l'étage supérieur.

(3) PAULI WARNEFRIDI LANGOBARDI DIACONI *De gestis Langobardorum*, lib. IV, cap. XXII, apud MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 459.

(4) Le cul-de-lampe qui termine le chapitre Ier de l'ORFÉVRERIE reproduit la couronne donnée à l'église de Monza par Agilulphe.

(5) Consulter plus loin, au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. II, § V, art. I, notre dissertation sur le trésor de Monza.

Anastase et d'Ariadne, sa femme ; encore la copie est-elle bien inférieure au modèle (1).

Un autre spécimen de la sculpture italienne de cette période subsiste dans le trésor de la cathédrale de Monza. Il consiste en deux tablettes d'ivoire qui décorent la couverture d'un antiphonaire. Elles passent pour avoir fait partie des présents envoyés par saint Grégoire le Grand à la reine Théodelinde. D'après les inscriptions qui s'y trouvent gravées, ces tablettes représenteraient David et saint Grégoire. Les deux personnages sont placés comme le sont les consuls dans les diptyques, sous des arcades soutenues par des colonnes ; ils portent un costume qui a quelque rapport avec celui donné à ces magistrats dans la plupart des diptyques du cinquième siècle et du sixième. Gori (2) pensait donc que ces deux tablettes formaient originairement un diptyque consulaire qui aurait été altéré pour faire des deux figures du consul un David et un saint Grégoire. Cette opinion a été presque constamment adoptée ; mais M. Pulszki (3) croit que ces sculptures sont postérieures au sixième siècle, qu'elles sont bien originales et nullement le résultat de la modification qu'on aurait apportée à un diptyque consulaire plus ancien. Nous partageons complétement l'opinion de ce savant. Il est bien certain que l'artiste, ou pour mieux dire l'ouvrier ornemaniste, qui a sculpté ces deux tables d'ivoire, étant incapable sans doute de dessiner la figure humaine et de régler par lui-même l'ordonnance d'un tableau, aura pris pour modèle un diptyque consulaire ; mais il a mis du sien tant qu'il a pu. Ainsi, les deux personnages sont revêtus d'une sorte de casula retroussée sous les bras, qu'il a empruntée au costume ecclésiastique de son époque. Le costume attribué aux consuls sur les diptyques n'aurait pu prendre l'ampleur donnée au vêtement supérieur que portent David et saint Grégoire. Un consul voulant se faire représenter assis n'aurait pas manqué de se donner pour siége la chaise curule officielle, soutenue par des têtes et par des jambes de lion, en usage depuis le quatrième siècle, et telle qu'on la voit figurée notamment dansles diptyques d'Aréobindus, de Clémentinus et d'Anastasius. Les têtes et les jambes de lion sont, au contraire, remplacées dans le siége sur lequel David est assis par des feuillages de mauvais goût auxquels on a cherché à donner la forme de la jambe du lion. Le dernier des consuls fut Basilius pour l'année 541, et jamais à cette époque, ni à une époque antérieure, la sculpture n'avait présenté une décadence semblable à celle qui se manifeste dans les deux feuilles d'ivoire de l'antiphonaire de Monza. Les feuillages ciselés sur les piédestaux où sont posées les deux figures, et sur le fond en arrière, n'ont rien conservé du style de l'antiquité ; ils sont sans caractère et n'appartiennent à aucune des époques du consulat. Ces deux plaques d'ivoire doivent avoir été faites après la mort de Grégoire le Grand († 604), puisqu'il y est désigné avec le titre de saint.

La cathédra d'ivoire qui est conservée dans l'église métropolitaine de Ravenne comme ayant appartenu à Maximianus, archevêque de cette ville († 553), est une fort belle

(1) Le diptyque du consul Orestes, publié et commenté par Gori dans son *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 87, appartenait à la collection du prince Pierre Soltykoff ; il a été adjugé à la vente de cette collection à M. Webb, riche amateur anglais, moyennant 10 550 francs. Le diptyque de Clémentinus appartient à celle de M. Joseph Mayer, de Liverpool ; il a été publié dans les moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *d*.

(2) Gori *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 201. Il a joint à sa dissertation la gravure de ces deux feuilles d'ivoire, Elles ont été moulées par la Société Arundel de Londres, cl. III, *c*, du catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

(3) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 23.

pièce (1). Elle consiste en un siége à bras garni d'un dossier concave qui s'élève à 1^{m},24 de hauteur. Le devant du siége, de 63 centimètres de largeur, est décoré de cinq figures en pied, le Christ et les évangélistes, sculptées en haut-relief. Le Christ porte un vêtement sacerdotal peu usité; il tient de la main gauche un disque sur lequel est gravé un agneau, et bénit de la main droite. Ces figures sont placées sous des arcades à peu près semblables à celle sous laquelle se tient l'ange de notre planche III. Le fond concave du dossier est décoré de huit bas-reliefs de la vie du Christ. Les montants du siége, les deux grandes frises qui joignent les montants et bordent, en haut et en bas, les cinq figures, et les listels qui encadrent les bas-reliefs de l'intérieur du dossier, sont enrichis de sculptures en bas-relief reproduisant des ceps de vigne chargés de raisins, au milieu desquels s'élancent des lions, des cerfs, des paons et d'autres animaux. L'extérieur du dossier est orné de bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Évangile. Ceux qui se déploient sur les côtés du siége sont empruntés à l'histoire de Joseph. Dans la frise transversale supérieure on voit un sigle qui a été traduit avec raison par MAXIMIANUS EPISCOPUS. Cette belle chaise épiscopale est bien supérieure, sous le rapport de la sculpture, aux diptyques que nous venons de signaler. Mais elle a beaucoup souffert : plusieurs de ses bas-reliefs ont été enlevés. Toutes ses parties ne nous ont pas paru être de la même main. Les deux figures d'évangélistes, à la droite et à la gauche du Christ, sont d'un plus fort relief et d'un meilleur modelé que les autres. Elles sont taillées dans le même morceau d'ivoire que le listel d'encadrement qui les borde. Ces deux figures et les sculptures ornementales des montants et des frises ont un grand caractère, et doivent avoir été faites par un artiste de Constantinople. Les autres figures et bas-reliefs peuvent avoir été exécutés par des artistes de Ravenne, élèves des Grecs. En traitant de la sculpture en ivoire, nous examinerons encore quelques autres pièces qui appartiennent à cette période.

La décadence de l'art datait d'une époque antérieure à Constantin; la translation du siége de l'empire à Constantinople n'avait fait que l'aggraver davantage en Italie, et le goût de plusieurs des rois goths et de la reine Théodolinde pour les productions artistiques n'avait produit aucune amélioration. Après la mort de cette princesse, les arts tombèrent, dans l'empire des Lombards, au dernier degré de l'avilissement.

Quelques sculptures qui subsistent encore à Cividale, petite ville du Frioul, en fournissent la preuve. On trouve là, dans l'église Saint-Martin, dédiée autrefois à saint Jean-Baptiste, un autel dont toutes les faces sont couvertes de sculptures d'une barbarie si complète, qu'il n'est guère possible d'imaginer rien de plus grossier ni de plus laid. La date du monument est fixée par une inscription qui constate que l'autel exécuté par les soins de Pemmone, duc de Frioul, a été consacré sous le gouvernement de son fils Ratchis, qui fut roi des Lombards de 744 à 749.

On voit encore des sculptures du même temps sur l'ancien baptistère de Caliste, qui a été transporté dans l'église collégiale de Cividale. C'est un petit édifice octogone de marbre, dont la construction assez élégante a dû être inspirée par les beaux monuments grecs de Ravenne; mais ses sculptures sont tout aussi grossières que celles de l'autel de Pemmone.

(1) Elle a été reproduite par DU SOMMERARD, dans son grand ouvrage *les Arts au moyen âge* (album, 1re série, pl. XI); on en trouvera encore une reproduction dans la traduction anglaise de notre premier ouvrage (*Handbook of the Arts of the Middle ages and Renaissance*, London, Murray, 1855, p. 3).

Une inscription gravée à la partie supérieure des arcs du monument établit qu'il a été revêtu de marbre par Caliste, patriarche d'Aquilée, qui vivait sous le pontificat de Grégoire III (†741).

Les sculptures de l'autel, comme celles du baptistère, ne présentent aucune originalité. Les ouvriers qui les ont faites ont cherché à imiter les ornements décoratifs et les dispositions adoptées dans l'art byzantin ; mais ils sont restés bien loin de leurs modèles. On peut supposer même que l'ouvrier sculpteur du baptistère a eu sous les yeux quelque tapisserie orientale, car sur l'une des faces de la balustrade de la cuve baptismale il a reproduit le Hom accosté de deux griffons à la manière asiatique (1).

III

Dans la Gaule durant l'époque mérovingienne.

La Gaule, civilisée par les Romains, fut conquise au cinquième siècle par un peuple guerrier auquel la culture des arts était étrangère.

La masse de la population resta romaine pour ainsi dire, et les envahisseurs subirent l'empire de la civilisation. Si leur présence accrut encore la décadence de l'art, elle n'apporta aucune modification au caractère des œuvres artistiques, et l'architecture continua à s'inspirer, durant l'époque mérovingienne, des magnifiques monuments que les Romains avaient élevés. Les objets mobiliers de cette première période du moyen âge en France furent aussi empreints nécessairement du style de l'antiquité romaine.

On en trouve la preuve dans un très-curieux monument de cette époque : le trône de Dagobert, qui est aujourd'hui conservé au musée du Louvre. Ce trône faisait partie, depuis un temps immémorial, du trésor de l'abbaye de Saint-Denis ; la tradition voulait qu'il eût été fabriqué vers le commencement du septième siècle par saint Éloi. Le célèbre abbé Suger, qui constate cette tradition, le fit réparer au douzième siècle (2), et y ajouta la partie supérieure qui forme le dossier. Quant à la partie inférieure, celle qui constitue le siége proprement dit, un grand nombre d'archéologues pensaient qu'elle pouvait bien être une chaise curule antique (3) ; mais Charles Lenormant, dans une dissertation approfondie (4), a fort bien établi la différence qui existait entre les chaises curules du quatrième siècle et du cinquième et le trône de Dagobert; il a démontré que l'auteur de ce monument s'était inspiré d'une œuvre de l'antiquité, qu'il avait peut-être copié les têtes de panthère sur un trépied antique, mais que le reste des supports ne répondait pas au sommet et devait être le propre de l'artiste. La vignette de notre chapitre I[er] de l'ORFÉVRERIE reproduit le siége de Dagobert tel qu'il a été fait par saint Éloi (5).

Si dans la Gaule, durant les premiers siècles du moyen âge, les artistes n'avaient pas su

(1) M. de Dartein a reproduit les sculptures lombardes de Cividale dans son *Étude sur l'architecture lombarde.*

(2) SUGERII *lib. de rebus in admin. sua gestis*, apud DUCHESNE, *Hist. franc. scriptor.*, t. IV, p. 348.

(3) WILLEMIN, *Monuments français inédits*, pl. IV.

(4) *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 156. On trouvera là plusieurs excellentes reproductions de ce trône sous différents aspects. La traduction anglaise de notre premier ouvrage, *Handbook of the Arts of the Middle ages and Renaissance*, en donne aussi une gravure (p. 207).

(5) Voyez à l'ORFÉVRERIE, chap. I, § II, art. 2.

se créer de nouvelles voies et ne connaissaient encore d'autres lois que celles que l'antiquité leur avait transmises, ils s'étaient peu à peu éloignés des beaux modèles qui leur avaient été légués. Les rares monuments qui subsistent de cette période le démontrent suffisamment.

La magnificence du puissant Dagobert († 638), en donnant une certaine impulsion aux arts et surtout aux arts industriels, avait pu arrêter un instant la marche de la décadence ; mais après lui elle ne fit que s'accroître, et bientôt les guerres qui agitèrent l'empire des Francs, l'invasion des musulmans et les convulsions au milieu desquelles s'éteignit la dynastie mérovingienne, en firent abandonner la culture.

L'Occident ne paraissait pas devoir se relever de l'état de barbarie dans lequel il était plongé, lorsque les persécutions de l'empereur iconoclaste Léon III contre les chrétiens fidèles au culte des images (726) firent émigrer en Italie une foule d'artistes de talent que les papes accueillirent avec bienveillance. Ces artistes préparèrent en Occident la renaissance de l'art, que le génie de Charlemagne, secondé par les papes Adrien Ier et Léon III, sut bientôt faire éclore.

Mais avant de nous arrêter à cette belle époque de l'art en Occident, il faut revenir sur nos pas pour nous occuper de la marche des arts dans l'empire d'Orient depuis Constantin.

§ II

DE L'ART, ET PARTICULIÈREMENT DE LA SCULPTURE, DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

I

De Constantin (325) *à Justinien* (527).

En 325, Constantin résolut de donner une nouvelle capitale à l'empire romain. Il avait eu d'abord l'intention de rebâtir Troie, mais ce projet fut bientôt abandonné. L'admirable position de Byzance lui fit choisir cette ville, dont il entreprit la reconstruction et à laquelle il donna son nom. Il en traça lui-même la nouvelle enceinte, qui comprit une étendue d'environ cinq lieues. La ville s'éleva comme par enchantement. Des places publiques, des églises, des palais, des aqueducs, des marchés, des fontaines, des cirques et des théâtres, furent construits ou agrandis, et couvrirent bientôt l'immense emplacement que Constantin avait donné à la nouvelle Rome. Tout ce qui pouvait contribuer à la magnificence d'une vaste capitale s'y trouva réuni. Elle put être dédiée en 330.

Les forêts qui couvraient les rives de la mer Noire et les carrières de marbre de l'île de Proconèse avaient pu fournir une quantité inépuisable de matériaux aux architectes que Constantin avait appelés de la Grèce et de l'Italie; mais son pouvoir ne pouvait aller jusqu'à ranimer le génie des Phidias, des Lysippe et des Praxitèle. Dans l'état de dépérissement où languissait alors la statuaire, Constantin n'aurait pu trouver un assez grand nombre d'artistes capables de décorer de statues et de bas-reliefs les nombreux palais, les portiques et les places publiques de la nouvelle capitale. Mais aucune considération ne pouvait arrêter l'empereur dans l'accomplissement de la ferme volonté qu'il avait de rendre Constantinople la rivale de Rome. Par ses ordres, les villes de la Grèce et de l'Asie furent dépouillées de

leurs plus riches ornements, et bientôt la nouvelle ville fut enrichie d'une quantité innombrable de chefs-d'œuvre de la statuaire antique ; les plus précieuses statues des anciens dieux, des héros et des grands hommes de l'antiquité contribuèrent à son embellissement. Parmi les plus remarquables, il faut citer le Jupiter de Dodone, la Minerve de Linde, de la main de Scyllis et de Dipœne, statuaires du siècle de Cyrus (1) ; l'Apollon Pythien et celui de Sminthe ; la Rhéa que les Argonautes avaient placée sur le mont Dindyme ; les Muses enlevées de l'Hélicon, le groupe de Persée et Andromède pris à la ville d'Iconium en Phrygie, et un Apollon colossal de bronze, attribué à Phidias. Cette statue, à laquelle on mit sur la tête une couronne de rayons, un sceptre dans la main droite et le globe du monde dans la gauche, reçut le nom de Constantin. Parmi plus de soixante statues remarquables que Constantin avait aussi enlevées de Rome, on citait celles d'Auguste, de Trajan et d'Adrien.

Les bains de Zeuxippe, commencés par Sévère et que Constantin avait augmentés et embellis, furent enrichis de plus de soixante statues de bronze qui périrent toutes dans l'incendie allumé lors de la grande émeute qui surgit en 532, sous le règne de Justinien. L'Hippodrome reçut aussi toute sorte d'embellissements : la *spina*, sorte de plate-forme qui s'élevait entre les deux bornes autour desquelles tournaient les chars, fut décorée d'un obélisque et de nombreuses statues. On y remarquait le trépied consacré dans le temple de Delphes après la défaite de Xerxès.

Les successeurs de Constantin imitèrent son exemple, et s'appliquèrent à enrichir Constantinople des merveilles de la sculpture antique. La fermeture, puis la démolition des temples des faux dieux, se prêtèrent on ne peut mieux à leurs desseins : les statues et les bas-reliefs arrachés à ces monuments vinrent embellir la nouvelle capitale de l'empire.

C'est ainsi que Théodose le Jeune (408 † 450) enleva du temple de Mars à Athènes les éléphants de bronze qu'il plaça à la porte Dorée (2), et de l'île de Chio les fameux chevaux de bronze (3) qui décorent aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc à Venise. Justinien fit transporter du temple d'Éphèse dans la Chalcé, splendide édifice qui servait de vestibule au grand palais, huit statues et deux chevaux d'une admirable beauté (4).

Au commencement du sixième siècle, Constantinople renfermait donc une quantité considérable des plus beaux ouvrages de la statuaire antique (5).

Cette réunion de tant de chefs-d'œuvre avait porté d'heureux fruits. Elle donna une grande émulation aux artistes que Constantin et ses successeurs employèrent pour élever de nouvelles statues. L'art se releva peu à peu de la décadence où il était tombé, et déjà une grande amélioration se faisait sentir à l'époque de Théodose le Grand, si l'on en juge par les bas-reliefs du piédestal de l'obélisque relevé par ce prince dans l'Hippodrome (6), et

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art*, traduit par Hubert. Leipzig, 1781, t. III, p. 269.

(2) Anonymi *Antiq. Const.*, lib. I, apud Banduri, *Imperium orientale*, t. I, p. 21.

(3) *Ibid.*, lib. III, ap. Banduri, t. I, p. 41 ; Codini, *Excerpta de Antiq. Constant.*, Bonnæ, p. 47 et 53.

(4) *Antiq. Const.*, lib. I, apud Banduri, t. I, p. 7.

(5) Nous aurions pu multiplier les citations et donner l'énumération de toutes ces belles œuvres, mais il n'entre pas dans notre plan d'écrire l'histoire de la statuaire. Si l'on veut plus de détails sur cet intéressant sujet, on peut consulter le savant ouvrage de du Cange, *Constantinopolis christiana*, et les dissertations de Heyne, dans le recueil des Mémoires de la Société de Gœttingue (*Commentationes Societatis regiæ Gottingensis*, vol. XI, XII et XIII).

(6) D'Agincourt en a donné la gravure (*Histoire de l'art*, t. II, p. 39, et t. IV, sculpt., pl. X). On possède aujourd'hui de très-belles photographies de ces bas-reliefs.



Vve A M

par ceux de la colonne qui portait son nom, que Banduri (1) et d'Agincourt (2) ont publiés d'après un dessin attribué à l'un des deux Bellin.

La statuaire fut en grand honneur sous le règne d'Arcadius, et surtout sous celui de Théodose II (408 † 450), qui était un amateur des arts et artiste lui-même, car il savait peindre et modeler, et se délassait souvent des fatigues de l'administration par la culture de ces deux arts. Sous ces princes, un grand nombre de statues furent érigées à Constantinople. On peut en citer plusieurs de Théodose le Grand, notamment sa statue équestre de bronze placée dans le Milliaire (3); et celle d'argent, de sept mille quatre cents livres, que fit faire Arcadius; les statues équestres d'Arcadius et d'Honorius et celle de Théodose le Jeune (4); la statue d'or du même prince, que le préfet du prétoire Aurélien fit élever dans l'enceinte du sénat (5).

L'impératrice Pulchérie, Zénon († 491) et Anastase († 518), protégèrent également les arts.

Nous croyons pouvoir attribuer à l'époque théodosienne un diptyque d'ivoire du plus grand intérêt que nous reproduisons ici (pl. I[re]), d'après une photographie; il appartient au trésor de l'église cathédrale de Monza. Les feuilles de ce diptyque, aujourd'hui séparées, recouvrent un manuscrit des Dialogues de Grégoire le Grand, qui passe pour avoir été envoyé par ce saint pape à la reine Théodelinde. L'une des feuilles reproduit une femme revêtue d'une tunique talaire serrée à la taille par une riche ceinture et d'un léger manteau relevé sur le bras gauche. Sa tête est couverte d'une coiffure assez singulière, sur laquelle nous allons revenir; ses oreilles et son cou sont chargés de perles. A sa droite est un enfant de onze à douze ans, vêtu d'une courte tunique, et par-dessus, d'une toge descendant jusqu'aux pieds, qui est rattachée sur l'épaule droite par une fibule remarquable; de la main gauche il tient un livre ou plutôt un diptyque; la droite est pliée comme pour donner la bénédiction à la manière grecque avec l'index et le doigt du milieu, le pouce étant plié sur les deux derniers doigts. La seconde feuille représente un homme couvert d'une courte tunique et d'une chlamyde rejetée en arrière et attachée sur l'épaule par une fibule semblable à celle qui décore la toge de l'enfant. Ces deux vêtements sont enrichis d'ornements et de figures tissés dans l'étoffe. On les nommait *imaginati*, et ils n'étaient portés que par des personnages d'une haute importance. L'homme de notre diptyque tient une lance; il porte la courte épée des Romains attachée à un ceinturon enrichi de pierreries, et s'appuie sur un bouclier bombé, de forme ovale, dont le haut est décoré d'un médaillon renfermant deux portraits (6).

Les avis sont partagés sur la question de savoir quels sont les personnages représentés dans ce diptyque. Gori s'est livré sur ce point à une longue dissertation, et il a facilement écarté l'opinion de ceux qui avaient cru y reconnaître, soit Sigebert, roi d'Austrasie,

(1) *Imperium orientale*, t. II, p. 513 et seq.

(2) *Histoire de l'art*, t. II, p. 40, et t. IV, pl. XI.

(3) Anonymi *Antiq. Const.*, lib. I, ap. Banduri, *Imper. orient.*, p. 11.

(4) *Ibid.*, lib. II, ap. Banduri, t. I, p. 36.

(5) *Chron. pascale*, ad ann. 415. Bonnæ, p. 573.

(6) Ce diptyque a été publié par Gori dans son *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 219, et moulé par la Société Arundel de Londres, classe II, *b*, du catalogue déjà cité. Il a été gravé dans les *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 221.

Brunehaut et leur fils Childebert, soit Éthelbert l'Anglo-Saxon et sa femme Berthe, soit Agilulphe, Théodelinde et Adaloald leur fils. Gori, regardant comme un fait constant et établi que le diptyque provenait d'un don de saint Grégoire à Théodelinde, rejette également la supposition que les personnages représentés soient l'empereur Maurice, sa femme Constantine et leur fils Flavius Théodose, qui fut déclaré Auguste par son père en 595, parce que Maurice ayant été l'ennemi du pape saint Grégoire et des Lombards, on ne pouvait supposer que son portrait eût été conservé par Théodelinde. Il verrait plutôt dans ce diptyque, mais sans soutenir beaucoup son opinion, l'empereur Phocas, sa femme Léontine et leur fils. La supposition à laquelle il s'attache de préférence est celle-ci : le guerrier serait Sextus Anicius Petronius Probus, consul en 371 et préfet du prétoire sous les empereurs Valens et Valentinien, qui mourut antérieurement à l'année 395 ; la matrone, Anicia Faltonia Proba, sa femme, fille, épouse et mère de consuls, qui jouissait d'une haute réputation de sainteté. Probus et Faltonia eurent trois enfants, Olybrius et Probinus, qui furent consuls en 395, et Anicius Probus, nommé questeur pour la même année. Gori pense que c'est celui-ci qui est représenté à côté de sa mère, et que c'est à l'occasion de sa questure que le diptyque a été fait pour être envoyé en présent. Enfin il appuie son opinion sur ce que saint Grégoire appartenant à la famille Anicia, il est tout naturel qu'il ait en sa possession les portraits de ses ancêtres.

Nous ne pouvons partager l'opinion de Gori. Il n'est pas possible d'admettre que le diptyque représente l'empereur Phocas et sa femme. Il est vrai que Phocas, après s'être fait couronner empereur, envoya son image et celle de sa femme à Rome en 603. Elle fut reçue avec acclamation par le clergé, le sénat et le peuple, et saint Grégoire la déposa dans l'église Saint-Césaire (1) ; mais les historiens ne font aucune mention du fils qu'auraient eu Phocas et Léontie. Théophylacte Simocatte, qui a écrit l'histoire de l'empereur Maurice et de l'usurpation de Phocas, et Nicéphore, qui a donné la suite du règne de Phocas, ne parlent en aucune façon d'un fils qu'aurait eu ce tyran.

Quant à la supposition de Gori, elle ne nous paraît pas davantage admissible. Quelles qu'aient été la réputation de sainteté d'Anicia Faltonia Proba et la position de son époux, on ne peut admettre que cette femme ait pu prendre place sur un diptyque. A quel titre aurait-elle présenté, pour ainsi dire, le jeune questeur ? Pourquoi la figure de Petronius Probus, qui était mort en 395, aurait-elle été reproduite à côté de celle de son fils ? L'âge du jeune garçon ne permettait pas à Gori d'y voir l'un des deux fils aînés de Petronius Probus ; il ne pouvait donc y reconnaître que le troisième fils, qui fut seulement questeur. Or, une loi du code Théodosien de l'an 384 interdisait à tout autre qu'aux consuls de donner des diptyques d'ivoire.

A ces raisons nous en ajouterons une autre qui nous paraît concluante, c'est que la correction du dessin, l'élégance et la belle exécution de la sculpture du diptyque ne permettent pas de reconnaître là une production des artistes italiens de la fin du quatrième siècle. Nous trouvons un point de comparaison dans le tombeau même qu'Anicia Faltonia Proba fit élever à son mari (2) : le Christ et les Apôtres y sont représentés en pied ; les figures sont

(1) Baronius, *Annales ecclesiastici*, ad annum 603.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. II, p. 34, et t. IV, sculpture, pl. VI. Ce tombeau est conservé dans Saint-Pierre de Rome.

d'une monotonie insignifiante, droites et roides dans leur pose et dans leurs draperies; l'exécution est rude et bien éloignée de la finesse de notre diptyque. M. Pulszki (1) reconnaît dans le diptyque de Monza l'empereur Théodose II, et Galla Placidia avec son fils Valentinien III. Les deux portraits qui se voient sur le bouclier seraient ceux d'Arcadius, père de Théodose, et d'Honorius, son oncle, ses prédécesseurs. M. Pulszki fait remarquer que le costume du jeune garçon du diptyque de Monza a beaucoup d'analogie avec celui que porte Flavius Félix, consul en 428, dans la seconde feuille de son diptyque (2), et que la fibule de forme singulière qui attache la toge de ce consul se trouve aussi, dans le diptyque de Monza, sur la toge du jeune garçon et sur la chlamyde du guerrier; d'où il conclut que les deux diptyques appartiennent à la même époque. Nous partageons complétement l'opinion de M. Pulszki relativement à la femme et à l'enfant représentés sur le diptyque de Monza, et aux raisons qu'il a données nous croyons pouvoir en ajouter d'autres. Quelle est la femme qui, à la fin du quatrième siècle ou au commencement du cinquième, a pu avoir une position assez élevée pour être représentée dans un diptyque à côté d'un jeune empereur? car l'action de bénir de la main droite, donnée par le sculpteur au jeune garçon du diptyque, ne peut convenir qu'à un saint personnage ou à un souverain (3). On ne voit réellement à nommer que Galla Placidia, fille de Théodose le Grand, sœur des empereurs Honorius et Arcadius, mère et tutrice de Valentinien III. Elle avait eu ce fils en 419, de son mariage avec Constance, l'un des généraux d'Honorius, qui, en 421, avait été déclaré Auguste et associé à l'empire. Après la mort de Constance (421), Placidia s'étant brouillée avec Honorius, se réfugia à Constantinople, auprès de Théodose II, son neveu, et peu après, Honorius étant mort sans postérité (423), Théodose, à la demande de Placidia, conféra le titre de César à Valentinien, et consentit bientôt après à le reconnaître pour empereur d'Occident. Placidia, à qui Théodose avait donné la qualité d'Auguste, vint en Italie avec son fils, et gouverna l'empire pendant la longue minorité de celui-ci. On comprend dès lors que la régente de l'empire ait pu être associée à son fils dans un diptyque. Celui dont nous nous occupons aura été fait à l'occasion du troisième consulat de Valentinien III, qu'il faut rapporter à l'année 430 (4); Valentinien avait alors onze ans, et c'est bien l'âge qu'on peut attribuer au jeune garçon du diptyque. La singulière coiffure que porte la femme qui y est reproduite vient établir aussi qu'elle était impératrice. Cette coiffure, de forme tout orientale, consiste dans une sorte de bourrelet ou turban surmonté d'un appendice; elle paraît avoir été adoptée par les impératrices d'Orient. On la retrouve en effet, avec la simple addition d'une croix, sur la tête d'Eudoxie, femme d'Arcadius, dans une médaille d'or de cette princesse dont Baronius a donné la gravure (5), et plus tard sur la tête de Théodora, femme de Justinien (527 † 565), dans un médaillon gravé au haut du diptyque d'Orestes, consul d'Occident pour l'année 530 (6). Cette coiffure se retrouve encore

(1) *Catalogue of the Fejervary Ivories, in the Museum of J. Mayer.* Liverpool, 1856, p. 19.

(2) On en voit la gravure dans Gori, *Thesaurus diptych.*, t. I, p. 129, et dans Banduri, *Imp. orient.*, t. II, p. 492.

(3) Les empereurs chrétiens étaient dans l'usage de donner leur bénédiction au peuple. Const. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, c. lxiv. Bonnæ, 1829, p. 291. — J. Labarte, *le Palais impér. de Constantin. et ses abords.* Paris, 1861, p. 54, 82, 181.

(4) *L'Art de vérifier les dates.* Paris, 1783, t. I, p. 358.

(5) Baronius, *Annales ecclesiastici*, ad ann. 395. Lucæ, 1740, t. VI, p. 196.

(6) Il a été gravé par Gori, *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 104.

recouverte d'un voile sur la tête de la sainte Vierge, dans les images byzantines de la Mère du Christ remontant à des époques très-anciennes.

Cette circonstance indiquerait déjà que le diptyque de Monza est d'origine constantinopolitaine ; mais si l'on veut le comparer avec celui du consul d'Occident Flavius Félix, qui est du même temps, et avec les sculptures romaines de la fin du quatrième siècle, comme celles du tombeau de Probus, ou du commencement du cinquième, on acquerra la preuve que l'Italie ne produisait pas à cette époque, où elle était envahie par les barbares, des œuvres qui, soit pour la correction du dessin, soit pour la finesse de l'exécution, pussent approcher du diptyque de Monza. Le style de cette sculpture se rapproche beaucoup au contraire de celui des bas-reliefs du piédestal de l'obélisque relevé par Théodose (1). Le costume du jeune Valentinien est semblable à celui porté par Théodose, qui est sculpté sur ce piédestal debout, dans sa loge, présidant aux jeux du cirque.

Un archéologue avait proposé de reconnaître dans l'enfant du diptyque de Monza, Valentinien II, et dans la femme, Justine sa mère. Celle-ci fut en effet tutrice de son fils, qui était âgé de quatre ans au moment où il fut proclamé empereur, en 375, par les légions d'Illyrie ; mais l'empereur Gratien, frère aîné de Valentinien II (2), gouverna seul tout l'Occident jusqu'à sa mort (383). Justine n'eut jamais une grande autorité dans l'empire ; chassée de l'Italie par le tyran Maxime, elle mourut à Thessalonique en 388. Justine, au surplus, était arienne, et saint Grégoire n'aurait pas envoyé le portrait de cette princesse à Théodelinde, qui s'efforçait d'éteindre l'arianisme dans ses États. L'âge de dix à onze ans qu'on doit donner au jeune garçon du diptyque de Monza ne convient pas d'ailleurs à Valentinien II, qui fut consul pour la première fois en 376, à l'âge de cinq ans, pour la seconde fois, en 378, à sept ans, et pour la troisième fois en 387 seulement, lorsqu'il avait atteint sa seizième année (3).

Quant au guerrier représenté sur l'une des feuilles du diptyque, nous ne pouvons y voir Théodose II, comme le veut M. Pulszki. Ce guerrier porte une barbe épaisse, et toutes les médailles de cet empereur nous le représentent avec le menton rasé, de même que ses prédécesseurs. Jusqu'à Phocas, les empereurs d'Orient n'ont pas porté de barbe. Le diptyque eût-il été fait en Italie, est-il supposable que l'artiste qui aurait eu à représenter Théodose lui eût donné une barbe, lorsque les monnaies qu'il avait sous les yeux le représentaient imberbe et que l'usage des empereurs romains était d'avoir le menton rasé ? M. Didron (4) a pensé qu'on devait voir dans ce guerrier Aétius ou Boniface. En 430, époque du troisième consulat de Valentinien, Boniface, gouverneur des provinces d'Afrique, avait levé contre Galla Placidia l'étendard de la révolte. Le général Aétius, au contraire, après avoir vaincu les Francs en 428, était revenu en Italie. Nommé général des armées romaines, il fit massacrer Félix, personnage consulaire qui voulait traverser son pouvoir, et il gouvernait en maître la cour de Ravenne et l'empire d'Occident à cette époque de 430 (5). On conçoit qu'il ait pu, par une flatterie de Placidia qui avait grand intérêt à le ménager, être associé à elle-même pour accompagner le jeune consul sur son diptyque.

(1) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. IV, sculpt., pl. X.
(2) Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, t. IV, p. 53.
(3) *L'Art de vérifier les dates*. Paris, 1783, t. I, p. 357.
(4) *Annales arch.*, t. XXXI, p. 225.
(5) Lebeau, *Hist. du Bas-Empire*. Paris, 1825, t. VI, p. 53.


PAVLVS PROBVS
POMPEIVS ANASTASIVS

Nous citerons encore quatre diptyques consulaires antérieurs au règne de Justinien.

Le premier est celui de Taurus Clementinus, qui fut consul en Orient pour l'année 513 (1) ; il appartient aujourd'hui à la collection de M. Joseph Mayer, de Liverpool.

Le second reproduit Anastasius, consul d'Orient pour l'année 517. Il était connu autrefois sous le nom de *Leodiense ;* l'une de ses feuilles a passé de Liége dans la Kunstkammer de Berlin (2).

Le troisième, du même consul, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris, département des manuscrits. Il provient de l'église cathédrale de Bourges (3). Nous en donnons ici la reproduction (pl. II), d'après une photographie prise sur l'original.

Le quatrième est celui de Theodorus Philoxenus, consul pour l'Orient en l'année 525. Il avait été donné par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne. Il est conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (4).

Dans les trois premiers, le consul est assis sur la chaise curule d'ivoire, revêtu des riches habits consulaires adoptés à la fin du cinquième siècle ; il tient de la main droite la *mappa circensis,* avec laquelle il donnait le signal des jeux ; de la gauche, le *scipio,* sceptre consulaire. En arrière de Clementinus, on voit deux femmes casquées, richement vêtues, avec collier et pendants d'oreilles ; elles tiennent à la main, l'une un sceptre, l'autre une enseigne. Ces femmes doivent personnifier Rome et Constantinople. Dans le haut des trois diptyques sont des médaillons qui renferment des portraits (5).

Le diptyque de Philoxenus se compose de trois médaillons superposés et liés par une bandelette. Dans le médaillon supérieur de chacune des feuilles, Philoxenus est représenté à mi-corps ; il tient de la main droite la mappa circensis, et de la gauche un sceptre surmonté du buste de l'empereur Justin I[er]. Dans les médaillons inférieurs, des bustes de femmes, habillées richement, tiennent des deux mains une enseigne sur laquelle paraît une couronne de laurier. Elles pourraient bien personnifier les deux capitales de l'empire, comme dans le diptyque de Clementinus.

Les consuls, à leur entrée en charge, distribuaient une assez grande quantité de diptyques ; ces feuilles sculptées ne pouvaient donc être toutes confiées à des artistes de mérite, aussi laissent-elles beaucoup à désirer pour la plupart, sous le rapport du dessin. Le costume officiel du consul était d'ailleurs d'une richesse et d'une roideur peu favorables à la disposition des draperies. Les diptyques du consul Anastasius sont les meilleurs ; ils se font remarquer par une grande délicatesse d'exécution. Les règles de la perspective sont complétement méconnues, il est vrai, dans les bas-reliefs qui représentent les jeux du cirque,

(1) Gori (*Thes. diptych.*, t. I, p. 229) en a donné la gravure avec une dissertation intéressante. Il fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *d*, du Catalogue déjà cité, et a été décrit par M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary Ivories*, p. 40.

(2) Gori (*Thes. diptych.*, t. I, p. 1 et 263) en a donné la gravure ; il est compris dans les moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *f*, du Catalogue.

(3) Gori en a donné la gravure, t. I, pl. XII ; on la trouve aussi dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, bas-reliefs, I[re] partie, pl. XVII.

(4) Gori (*Thesaurus diptych.*, t. II, pl. XV) et Banduri (*Imp. orientale*, t. II, p. 492) en ont donné la gravure. Il est décrit dans le Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité, n° 3266.

(5) On peut lire dans Gori (*Thes. diptych.*, t. I, p. 1 et suiv.) une intéressante dissertation du R. P. Wiltheim, sur les vêtements et les insignes des consuls, et consulter aussi celle de du Cange, *De imperatorum Const. numismatibus*, à la suite de son *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* (Parisiis, 1850, t. VII).

mais les petites figures de ces bas-reliefs sont d'un dessin assez correct ; elles ont du mouvement et de l'expression.

II

De Justinien (527) *à Léon l'Isaurien* (717).

D'après ce que nous avons rapporté plus haut, on peut regarder comme constant que Justinien, en montant sur le trône, trouva une grande quantité d'excellents artistes auxquels il put confier les nombreux travaux d'art qu'il ne cessa de faire exécuter durant tout le cours de son règne de trente-huit années. Sous son heureuse influence, la renaissance de l'art, préparée par ses prédécesseurs, devint complète. Elle était le résultat de l'étude des beaux monuments de la statuaire antique, répandus à profusion sous les yeux des artistes constantinopolitains, qui, à n'en pas douter, cherchèrent à s'inspirer des traditions de l'antiquité et à se rapprocher autant que possible du style des grands artistes de l'ancienne Grèce. Il n'existe dans les musées de l'Europe aucune œuvre de la statuaire qu'on ait attribuée à cette belle époque de l'art chez les Byzantins. Il ne paraît pas possible cependant que rien n'ait survécu du nombre immense de statues taillées ou fondues sous les successeurs de Constantin, et l'on serait tenté de croire que quelques-uns de ces ouvrages, sauvés de la destruction passent aujourd'hui pour des œuvres antérieures à la décadence de l'art.

Les monuments des arts en différents genres qui subsistent de l'époque de Justinien tendent au surplus à démontrer cette vérité, que les artistes de ce temps s'étudiaient à imiter les productions antiques, ou que tout au moins ils s'en inspiraient (le bas-relief d'ivoire de notre planche III en est un bel exemple).

Nous citerons en premier lieu les charmantes miniatures d'un manuscrit in-folio de la Bibliothèque impériale de Vienne, dont la date est certaine. Ce manuscrit, qui renferme les œuvres du célèbre médecin Dioscorides, fut écrit pour Juliana Anicia. Cette princesse, fille de l'empereur Olybrius († 472), et qui, par sa mère Placidie, descendait de Théodose II, habitait à Constantinople, où elle mourut dans les premières années du règne de Justinien. Les six grandes miniatures qui enrichissent ce beau livre sont toutes empreintes du style de l'antiquité. Lambecius en a donné des gravures dans ses Commentaires sur la Bibliothèque impériale de Vienne (1) ; mais ces gravures ne les rendent que très-imparfaitement, et, pour en faire apprécier le mérite, nous avons fait faire une reproduction très-fidèle de la miniature, malheureusement détériorée, qui reproduit la figure de Juliana Anicia elle-même. Nos lecteurs trouveront la chromolithographie qui donne cette reproduction, tome II, au titre de l'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS, chap. I[er], § II, art. 1[er]. La princesse est assise sur une sorte de chaise curule antique, entre la Prudence et la Magnanimité ; un petit génie, nu et ailé, lui présente un livre ouvert. Dans un encadrement élégant, formé par un câble d'or, l'artiste a peint dans huit compartiments des génies occupés à sculpter, à peindre, et à différents travaux de construction, par allusion sans doute à l'édification de la belle église que Juliana avait fait élever à Constantinople en l'honneur de la Vierge mère de Dieu. Ces petites figures rappellent les peintures décoratives retrouvées à Pompéi et à Herculanum. Dans deux miniatures, le peintre a représenté les plus fameux médecins grecs. Il ne les a pas, pour la

(1) PETRI LAMBECII *Commentariorum de Bibl. Cæsarea libri.* Vindobonæ, 1768, pars prima, p. 119 et seq.


+ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ
ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ

plupart, revêtus de costumes, mais il les a drapés à son goût, en suivant en cela l'exemple que lui donnaient les grands statuaires des figures héroïques de l'antiquité, qui préféraient la draperie au costume (1). Dioscorides est représenté lui-même, dans deux autres miniatures, avec une femme qui reproduit allégoriquement le génie de l'Invention (Εὕρεσις). Les costumes l'architecture du lieu où la scène se passe, tout dans ces peintures a été inspiré par les productions antiques.

Nous pouvons tirer une autre preuve d'un manuscrit grec de la Bibliothèque vaticane (2), renfermant la *Topographie chrétienne* de Cosmas, marchand et navigateur, qui termina ses jours dans un monastère sous le règne de Justinien. Winckelmann, voulant justifier son opinion sur la conservation des grands principes de l'art à Constantinople, a cité ce manuscrit. « L'une des peintures qu'on y trouve, dit ce savant dans son *Histoire de l'art de l'anti-*
« *quité*, représente le trône du roi David, et au-dessous deux danseuses qui sont avec leurs
« robes retroussées et qui tiennent des deux mains une draperie flottante par-dessus la
« tête. Les figures sont si belles, qu'il faut croire qu'elles sont copiées d'après un ancien ta-
« bleau (3). » Si l'éloge que Winckelmann donne à la peinture est exagéré, son appréciation du caractère des figures subsiste en entier : elles sont bien empreintes du style de l'antiquité. Seulement, on ne doit pas supposer qu'elles sont la copie d'une peinture antique. Si elles étaient seules de ce style, on pourrait admettre cette opinion, mais les miniatures du manuscrit de Dioscorides et d'autres monuments des arts du sixième siècle ne doivent laisser aucun doute sur l'originalité de ces figures de danseuses. Le peintre les a faites dans le style de l'antiquité, parce qu'il était généralement adopté de son temps.

Nous devons faire remarquer cependant que Winckelmann s'est trompé sur l'âge du manuscrit de la Bibliothèque vaticane, qui est du huitième siècle ou du neuvième et non du sixième; mais Montfaucon (4) fait observer que ces miniatures ont été copiées sur un manuscrit plus ancien et très-probablement sur un autographe de Cosmas. Ces miniatures, en effet, s'éloignent entièrement du style du neuvième siècle et appartiennent bien à celui du sixième. Elles peuvent donc, comme celles de Dioscorides, justifier le caractère général de l'art à l'époque de Justinien.

Il existe aussi de la même époque plusieurs mosaïques. Malgré la roideur des contours et des draperies, dont ce genre de peinture ne peut se défendre entièrement, on y rencontre une grande simplicité dans la composition, de la sobriété dans les ornements et de la pureté dans le dessin. Les plus belles existent encore dans le temple splendide de Sainte-Sophie de Constantinople, élevé par Justinien. Les Turcs, après avoir converti l'église en mosquée, recouvrirent d'une épaisse couche de badigeon toutes les figures chrétiennes exprimées en mosaïque; mais le sultan ayant prescrit, en 1847, la restauration de Sainte-Sophie, l'architecte Fossati, qui en fut chargé, profita de cette circonstance pour délivrer de leur chaux séculaire toutes ces belles productions de l'art du sixième siècle. Le roi de Prusse, ayant eu connaissance du fait, chargea M. de Salzenberg, son architecte, de se transporter à Con-

(1) On trouvera dans les *Arts somptuaires*, planches, t. I, la reproduction en couleur de ces deux miniatures.

(2) N° 699 du Catalogue de cette bibliothèque.

(3) *Histoire de l'art de l'antiquité*, traduit par HUBER (Leipzig, 1781, t. III, p. 270). Nous donnons la reproduction de la miniature où sont les danseuses au titre de l'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS, chap. I[er], § II, art. 1, t. II.

(4) *Collectio nova Patrum et scriptorum Græcorum*, præfatio, in COSMÆ *Topograph. christ.*, t. II.

stantinople pour y relever le plan de Sainte-Sophie et des autres édifices byzantins dans lesquels il serait possible de pénétrer, en copier tous les ornements subsistants et dessiner les figures et les sujets exprimés en mosaïque. M. de Salzenberg s'est acquitté avec zèle et talent de l'importante mission qui lui était confiée, et dans un excellent ouvrage, publié par les ordres de S. M. le roi de Prusse (1), il a donné, en trente-neuf planches exécutées avec soin, le plan de différentes églises byzantines et les dessins des colonnes, des pilastres, des arcs et des mosaïques de marbre et de verre dont ces monuments sont enrichis. Le temple de Sainte-Sophie fournit à lui seul la matière de vingt-sept planches.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des questions d'architecture; en traitant plus loin de l'art de la mosaïque, nous parlerons des ornements des voûtes, du pavé et des moyens matériels de l'exécution; nous voulons seulement examiner maintenant les tableaux et les figures en mosaïque qu'on peut faire remonter à l'époque de Justinien, afin d'en tirer de nouvelles inductions sur le style que les artistes de ce temps avaient adopté.

Dans la demi-coupole du béma (le sanctuaire où s'élevait l'autel), on voit un archange; il porte une longue tunique décorée par le bas d'un orfroi d'or, et par-dessus, une chlamyde attachée sur l'épaule droite et retroussée sur la main gauche qui tient un globe. Le dessin de cette figure est irréprochable; les plis des vêtements sont largement disposés. Nous avons reproduit cette belle mosaïque dans notre planche LIX (tome II, au titre de la Mosaïque).

Sur les murs de la nef, au-dessus des arcs sud et nord, il existait un riche développement de figures. Les sept niches figurées sous la première rangée des croisées, de chaque côté, contenaient des martyrs et des évêques des premiers siècles; au-dessus, sur les piliers des fenêtres, on voyait les prophètes. Dans les planches XXVIII et XXIX, M. de Salzenberg a reproduit en couleur six de ces figures; elles représentent saint Anthime, saint Basile, saint Grégoire le Théologien, saint Denis l'Aréopagite, saint Nicolas et saint Grégoire l'Arménien. Ces figures portent toutes le même costume eclésiastique blanc, qui laissait peu de carrière à l'imagination de l'artiste; néanmoins elles ne présentent aucune roideur, malgré leur gravité; le dessin en est correct et les visages ont de l'expression.

Dans les planches XXX, XXXI et XXXII, M. de Salzenberg a donné les dessins d'un assez grand nombre de figures prises dans différentes parties de l'édifice; elles témoignent toutes d'un art fort avancé. Le tableau mosaïque le plus important est placé dans le tympan au-dessus de la porte principale du narthex (vestibule qui précède la nef). Nos lecteurs en verront la reproduction planche LVII (tome II, au titre de la Mosaïque). Le Christ est assis sur un trône, et bénit de la main droite les fidèles qui entrent dans le temple; de la gauche, il tient le livre des Évangiles; sa tête, qui est empreinte d'une expression de sévérité tempérée par la douceur, reproduit un type particulier. Il porte une longue robe blanche enrichie de deux bandes d'or qui s'étendent des épaules jusqu'au bas, et par-dessus, un manteau blanc qui descend de l'épaule gauche et enveloppe le corps. Tous ces vêtements blancs étaient prescrits aux premiers chrétiens par leurs austères principes, afin de former contraste avec ceux des païens, qui étaient bariolés de différentes couleurs: il n'y a, dans l'église Sainte-Sophie, que la Vierge Marie qui fasse exception et dont l'habillement soit d'étoffe de couleur. L'empereur Justinien, dont la tête est ornée d'un diadème que surmonte

(1) W. Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert.* Berlin, 1854.

une croix, est prosterné aux pieds du Christ ; sa robe bleue, enrichie de perles aux bras et aux poignets, est recouverte d'une ample chlamyde d'étoffe verdâtre décorée de dessins d'or. Sur le fond du tableau sont disposés deux médaillons dans lesquels on a représenté en buste la Vierge et saint Michel : la tête de la Mère du Christ est d'une beauté toute hellénique et d'une régularité parfaite ; celle de l'archange est sévère et paraît empruntée à quelque tête antique de l'Apollon Pythien. Cette magnifique peinture en mosaïque est bien évidemment de la meilleure école byzantine, de celle qui améliora son style sous l'impulsion de Justinien, par l'étude des chefs-d'œuvre de la statuaire antique.

Nous avions d'abord supposé (1) que l'empereur qu'on voit aux pieds du Sauveur ne pouvait être Justinien, parce que sur toutes les monnaies, comme dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne dont nous allons parler, ce prince est représenté avec le menton rasé. Nous sommes revenu de cette opinion. Étant retourné à Ravenne, nous avons appris qu'il existait un portrait en mosaïque de Justinien dans l'église Saint-Apollinaire Nuovo. Cette église a été construite au commencement du sixième siècle par Théodoric, qui l'avait donnée à un évêque arien ; mais lorsque Ravenne fut rentrée sous la domination des empereurs d'Orient, l'église fut consacrée de nouveau par l'évêque saint Agnellus, qui, vers 570, l'enrichit de magnifiques mosaïques qui existent encore. Celle où l'on voit Justinien est placée sur la paroi intérieure du mur de façade. Elle est aujourd'hui cachée par l'orgue et ne peut être vue de la nef. Ce prince est représenté là en buste, avec une barbe touffue et de longs cheveux, comme à Sainte-Sophie. Cette mosaïque, qui a été exécutée cinq ans après la mort de Justinien, doit le reproduire tel qu'il était dans les derniers temps de sa vie. Il est donc possible que Justinien, dans sa vieillesse, ait laissé pousser sa barbe et ses cheveux, et que ce soit à cette époque que la belle mosaïque du narthex de Sainte-Sophie ait été faite.

On voit encore dans l'église Saint-Vital de Ravenne, sur les murs du sanctuaire en arrière de l'autel, deux mosaïques où sont représentés, dans l'une Justinien avec ses officiers, dans l'autre Théodora avec les femmes de sa suite ; le saint évêque Maximianus, tenant une croix à la main, est debout auprès de Justinien. Du Cange, dans son *Histoire des familles byzantines*, et Ciampini (2), avaient donné des gravures assez peu fidèles de ces belles mosaïques ; mais M. de Hefner-Alteneck et la *Revue archéologique* (3) en ont publié des reproductions en couleur qui permettent de les apprécier. L'église Saint-Apollinaire, à Ravenne, et la basilique de Saint-Apollinaire in Classe, près de cette ville possèdent aussi de belles mosaïques du sixième siècle, qui ont dû être exécutées par des artistes grecs. Bien que les mosaïques de Ravenne soient inférieures à celles de Sainte-Sophie de Constantinople, on y reconnaît cependant le produit d'une école qui avait conservé les traditions de l'antiquité et qui s'attachait à la correction du dessin.

Si l'on consulte les auteurs du temps de Justinien qui ont traité des arts, on acquiert une nouvelle preuve de la direction que les artistes suivaient à cette époque. Ainsi, la description que donne Procope de la statue équestre de Justinien élevée dans l'Augustéon, grande place qui s'étendait entre l'église Sainte-Sophie et le palais impérial, ne laisse aucun doute sur le style de cette statue : « Sur un cheval de bronze s'élève la statue colossale de l'empe-

(1) Tome I, page 37, 1re édition.
(2) *Vetera monumenta*, pars secunda. Romæ, 1699, p. 72.
(3) *Trachten des Christlichen Mittelalters.* Francfort-Darmstadt, 1840-1854, pl. 91-92. — *Revue arch.*, t. VII, p. 351.

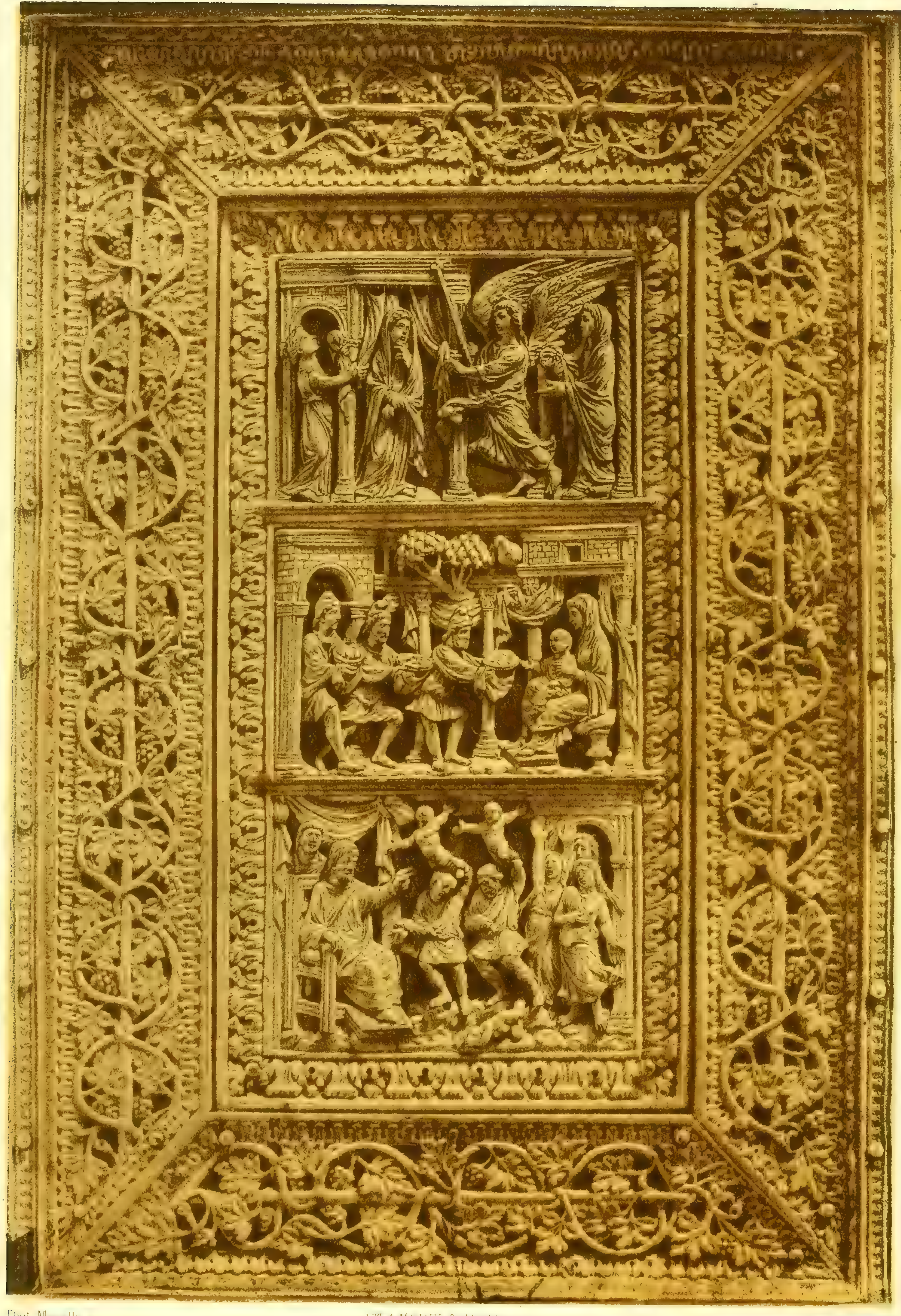
» reur, aussi de bronze, et remarquable par son costume, qui est celui d'Achille ; ses brodequins ne couvrent pas le talon ; sa cuirasse est celle que portent les héros (1). » L'auteur de la statue de Justinien s'était donc efforcé de donner à son œuvre le cachet de l'antiquité. Dans un autre passage, Procope, après avoir rapporté que Justinien avait fait faire, sur le bord de la mer, auprès des thermes d'Arcadius, une place enrichie de colonnes de marbre au bas de laquelle se rangeaient les vaisseaux, ajoute : « Le sol est orné d'une quantité de » statues de bronze et de marbre qui sont toutes si bien travaillées, qu'on les croirait sorties » des mains de Phidias, de Lysippe ou de Praxitèle (2). » Il faut certainement faire la part de l'exagération de l'historien, qui veut exalter les travaux que son souverain a fait faire et l'habileté des statuaires de son temps ; mais il ressort encore de ce passage une nouvelle preuve de la direction que suivaient ces artistes et des efforts qu'ils faisaient pour arriver à l'imitation des plus belles œuvres de l'antiquité qui leur servaient d'enseignement.

C'est donc à tort qu'on a cru devoir faire remonter au règne de Justinien l'adoption de ce style auquel on a donné le nom de byzantin, et qui est caractérisé par des formes pauvres et allongées, l'absence de mouvement, l'incorrection et le manque de science dans les attaches et le modelé, un travail mesquin et un grand luxe dans les vêtements, dont les plis sont droits et parallèles. Ce style a pris naissance en Occident, au dixième siècle, à l'époque de l'anéantissement de l'art, et n'a rien de commun avec les productions byzantines ; nous aurons souvent l'occasion de le faire remarquer.

Les successeurs de Justinien, pendant plus de cent années, suivirent l'exemple de ce prince et enrichirent Constantinople de monuments remarquables, parmi lesquels on doit citer principalement le chrysotriclinium, ou triclinium d'or, salle du trône du grand palais impérial (3), qui fut édifié par Justin II (4) ; le palais Sophinien, construit par le même empereur hors des murs de la ville (5) ; les thermes de Blaquernes, élevés par l'empereur Tibère (6) ; le grand triclinium de Justinien, annexé au grand palais par Justinien Rhinotmète (7) ; et un grand nombre de belles églises (8). La sculpture dut être employée tout au moins dans la décoration des palais, car elle était fort en faveur durant toute cette période. Les historiens signalent en effet de nombreuses productions de la statuaire. Entre autres grands ouvrages, on peut citer les statues élevées sur des colonnes dans le port Sophie par Justin II (9) ; celle de son successeur Tibère érigée dans la Chalcé (10) ; le groupe de l'empereur Maurice, de sa femme et de ses enfants élevant les mains vers une image du Christ (11) ; la statue de Phocas et celle de Justinien II à genoux.

Nous croyons pouvoir attribuer à l'école qui se forma à Constantinople, sous Justinien,

(1) Procopius, *De ædificiis*, lib. I, cap. ii. Bonnæ, t. III, p. 182.
(2) *Ibid.*, t. III, p. 205.
(3) Luitprandi *Antapodosis*, lib. V, § 21, ap. Pertz, *Monum. Germaniæ historica*, t. V, p. 333.
(4) Du Cange, *Constantinopolis christiana*, lib. II, p. 3.
(5) Idem, *ibid.*, lib. IV, p. 119.
(6) Zonaras, *Compend. histor.* Basileæ, 1757, p. 59.
(7) Jules Labarte, *le Palais impérial de Constantinople.* Paris, 1860, p. 81 et 179.
(8) Du Cange, *Const. christ.*, lib. III et IV.
(9) Idem, *ibid.*, ap. Banduri, *Imperium orientale*, lib. III, p. 45.
(10) Idem, *ibid.*, ap. Banduri, *Imp. orientale*, lib. I, p. 7.
(11) Idem, *ibid.*, lib. I, ap. Banduri, p. 8.



Phot. Marville | Vve A. MOREL & Cie éditeurs | Procédé Poitevin

SCULPTURE EN IVOIRE

Couverture d'évangéliaire. Travail byzantin

Imp. Lemercier & Cie Paris

quelques pièces d'ivoire sculpté qui nous sont parvenues. La première est la feuille de diptyque de notre planche III, que nous avons reproduite d'après une photographie. Elle appartient au British Museum (l'autre feuille a malheureusement disparu). On y voit un ange debout, placé sous une arcade soutenue par deux colonnes d'ordre corinthien et dont le tympan est décoré d'une sorte de coquille dans le genre de celle qu'on remarque dans le dityque du consul Anastasius décrit plus haut. Le ministre de Dieu, représenté sous la figure d'un beau et viril jeune homme, est vêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau, supérieurement drapé, qui descend des épaules et enveloppe le corps ; ses pieds sont chaussés du cothurne antique ; de la main droite il tient le globe surmonté de la croix, qu'on voit très-fréquemment dans la main des empereurs byzantins ; de la gauche, il s'appuie sur un long sceptre, dans l'attitude d'un guerrier sur sa lance. Une inscription grecque était répartie au-dessus des figures dans les deux feuilles du diptyque. La moitié de cette inscription, gravée en relief dans un cartouche au-dessus de la tête de l'ange, n'a plus qu'un sens énigmatique : ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ : « Reçois l'objet que voici et apprenant la cause......... » L'ange n'offrait-il pas le globe à un empereur représenté sur l'autre feuille du diptyque? La seconde moitié de l'inscription aurait donné l'explication du sujet (1).

Cette figure d'ange, quoique un peu courte, est d'un dessin correct et d'un beau caractère; l'artiste qui l'a sculptée s'est évidemment inspiré d'une statue héroïque de l'antiquité qu'il avait sous les yeux : elle nous paraît donc avoir été faite à une époque où les artistes byzantins cherchaient à imiter les belles productions de la statuaire antique exposées en si grand nombre à Constantinople, et c'est ce qui nous engage à en placer l'exécution au temps de Justinien, bien que sous certains rapports on puisse lui donner une date un peu plus ancienne.

La seconde pièce est un haut-relief qui décore la couverture d'un manuscrit du onzième siècle appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (2). Trois scènes y sont reproduites : en haut, l'Annonciation ; au centre, l'Adoration des mages ; dans le bas du tableau, le Massacre des Innocents. La Vierge est drapée comme une matrone romaine ; l'ange, dans le sujet de l'Annonciation, est vêtu, porte de grandes ailes, et tient ce long sceptre qu'on voit toujours à la main des anges dans les productions byzantines. Dans le sujet de l'Adoration des mages, la Vierge est assise auprès d'un portique à colonnes, copié sur un monument antique. Le Massacre des Innocents est représenté d'une façon qui n'est pas commune. Les enfants ne sont pas frappés par le fer des soldats, mais saisis par les pieds et lancés contre la terre. Nous retrouvons ce sujet traité de la même manière dans une autre plaque d'ivoire, à peu près du même temps, que reproduit notre planche V et dont l'origine byzantine ne saurait été méconnue, à cause de la pièce d'émail cloisonné dont elle est enrichie. La plaque d'ivoire, dont nous donnons ici le fac-simile (pl. IV), est encadrée dans une bordure de ceps de vigne feuillus, chargés de raisins, système d'ornementation que nous avons déjà signalé dans la cathédra de saint Maximianus, appartenant à la cathédrale de Ravenne.

Malgré la petite proportion des figures, on rencontre dans ces charmantes sculptures tous

(1) Cet ivoire, de 41 centimètres de hauteur sur 14 de largeur, a été moulé par la Société Arundel de Londres, classe III, *a*, du Catalogue de M. Oldfield déjà cité ; il a été gravé par M. Gaucherel, et publié dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 33.

(2) Manuscr. latin, n° 8849 (ancien 664 suppl. lat.), petit in-fol. provenant de l'église de Metz.

les principes du haut style ; la pureté du dessin, la justesse des mouvements, la variété des attitudes, l'ampleur et l'élégance des draperies, tout dénote dans son auteur un artiste qui avait dirigé ses études vers les belles œuvres de l'antiquité et qui y avait puisé ses inspirations.

On peut rattacher à la même école, quoique étant d'une époque un peu moins ancienne peut-être, deux plaques d'ivoire appartenant au trésor de la cathédrale de Milan (1). Nous reproduisons la plus curieuse dans notre planche V d'après une photographie. L'agneau nimbé qui en occupe le centre est exécuté en or ; les filets d'or qui tracent le dessin de la toison cloisonnent des émaux rouges ou verts. L'autre plaque a reçu les mêmes dispositions. Une croix d'or gemmée est fixée au centre, au-dessous d'une porte garnie de rideaux. La scène de l'Adoration des mages et les symboles de saint Marc et de saint Jean se voient au haut du tableau ; dans le bas, l'artiste a placé les figures des deux évangélistes et la scène de l'eau changée en vin. Les sujets des six bas-reliefs qui garnissent les côtés sont tirés de l'Evangile, comme dans la plaque que nous reproduisons.

La sagesse des compositions, la pose et le costume des personnages, le beau jet des draperies, les détails d'ornementation, tout dans ces deux plaques indique chez leur auteur l'étude des œuvres de l'antiquité. Le temps a arrondi les contours de la sculpture, mais on peut en apprécier encore le beau caractère.

Il est à remarquer que dans les scènes sculptées où figure le Christ, il y est représenté jeune, imberbe et sans nimbe, et que parmi ces scènes où l'artiste a montré Jésus devant Hérode et l'annonce de la résurrection aux saintes femmes, il n'a pas représenté la crucifixion. Ces circonstances, se joignant au style de la sculpture, dénotent une époque très-ancienne.

Les malheurs qui avaient accablé l'Italie dès le commencement du cinquième siècle y avaient amené à un tel point la décadence de l'art, qu'il n'est pas possible de voir une œuvre occidentale dans les deux plaques sculptées de la cathédrale de Milan. Ce qui confirme d'ailleurs leur origine byzantine, c'est la pièce d'orfévrerie qui en décore le centre. L'agneau symbolique est une œuvre d'émaillerie cloisonnée ; or, Constantinople a été seule en possession, en Europe, de la fabrication des émaux jusque dans la seconde moitié du onzième siècle. Si quelques émaux ont paru en Italie à la fin du huitième et au commencement du neuvième, il y a lieu de croire qu'ils ont été faits par des artistes grecs émigrés ou par leurs élèves. Postérieurement et jusqu'au temps de Didier, abbé du Mont-Cassin (1068), l'Italie n'a connu que ceux qui étaient importés de Constantinople. Nous renvoyons sur ce point le lecteur au titre de l'Émaillerie, chapitre Ier, § III, art. 4.

Le style de l'école fondée sous Justinien dut se perpétuer après la mort de ce prince (565), durant le sixième et le septième siècle.

La fin du septième siècle et le commencement du huitième n'offrent qu'une série de crimes et de violences dans l'empire d'Orient ; les empereurs, qui se succèdent à de très-courts intervalles, sont mutilés ou périssent de mort violente. C'est cependant à cette époque désastreuse que Justinien Rhinotmète, à l'exemple du grand empereur dont il portait le nom,

(1) Elles ont été publiées parmi les moulages de la Société Arundel de Londres ; la photographie de l'une des deux se trouve en tête des *Notices of Sculpture in ivory* de M. Wyatt, qui précèdent le Catalogue de ces moulages publié par M. E. Oldfield.



éleva de splendides monuments. Le luxe de Constantinople, que les révolutions intérieures n'avaient pu éteindre, prêtait d'ailleurs aux artistes un aliment sans cesse renaissant.

Mais un prince dont le règne avait commencé glorieusement par la destruction de la flotte sarrasine qui assiégeait Constantinople, allait porter aux arts un coup funeste et inscrire des artistes au rang des martyrs.

III

De Léon l'Isaurien (717) *à Michel III* (842).

Léon, fils d'un pauvre paysan de l'Isaurie, parvenu de grade en grade à celui de maître de la milice, s'était emparé de la couronne impériale en 717, après avoir déposé Théodose III. Bientôt il voulut devenir le chef de la religion, et, en 726, il rendit un édit par lequel il ordonnait de mettre en pièces les images de Jésus-Christ, de la Vierge et des saints, prétendant qu'on devait les considérer comme des idoles auxquelles on rendait des honneurs dont Dieu était jaloux. Une grande quantité d'objets d'art, statues, bas-reliefs peintures, mosaïques, furent détruits par les satellites de l'Isaurien, et les chrétiens restés fidèles au culte des images eurent à subir une cruelle persécution.

En 754, un concile convoqué par Constantin Copronyme, fils de Léon, condamna de nouveau les images et frappa d'anathème ceux qui les honoraient. Le concile faisait défense aux artistes de représenter aucune figure religieuse sur la toile, le bois, la pierre, le marbre, l'or ou le cuivre, sous peine d'excommunication, sans préjudice des châtiments portés par les lois impériales.

Sauf quelques années durant lesquelles l'impératrice Irène et Michel Rhangabé firent revivre le culte des images, l'hérésie des iconoclastes dura cent seize ans continus. On comprend facilement quelle funeste influence l'iconomachie dut avoir sur la marche des arts, à une époque où les grands seigneurs et les églises pouvaient seuls procurer aux artistes des éléments de travail. L'interdiction absolue de reproduire aucun sujet relieux dut restreindre de beaucoup les travaux des artistes qui s'adonnaient aux arts du dessin. La sculpture ne fut pas abandonnée cependant, et les auteurs font mention d'une statue de Léon l'Isaurien placée à la porte Dorée, et de celle de Constantin V, qui régna avec sa mère Irène jusqu'en 797.

Le dernier des empereurs iconoclastes, Théophile (829 † 842), fut un grand amateur des arts. Il fit bâtir de magnifiques palais dans l'intérieur de Constantinople et hors de la ville, et dépensa des sommes considérables pour ajouter de splendides constructions au grand palais impérial. Le continuateur anonyme de l'historien Théophanes a fourni de curieux détails sur ce sujet (1). Nous les avons fait connaître dans la description que nous avons donnée de ce palais (2).

Quoique fougueux iconoclaste, Théophile était cependant très-religieux, et il fit bâtir de fort belles églises. Dans les descriptions que les auteurs nous ont transmises des édifices par lui élevés, les incrustations de marbre de diverses couleurs, les peintures et les mosaï-

(1) *Historiæ Byzantinæ scriptores post Theophanem.* Parisiis, 1685, p. 89.

(2) *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords.* Paris, 1861.

ques de pierre et de verre occupent la plus grande place. La sculpture cependant n'était pas entièrement proscrite, et Théophile, qui ne voulait pas admettre de figures humaines dans les églises, imagina de faire revivre un genre d'ornementation qui avait été déjà en usage au sixième siècle, ainsi qu'on le voit par la cathédra d'ivoire de saint Maximianus, évêque de Ravenne, et de composer des sujets dans lesquels il faisait entrer des oiseaux, des animaux de différentes espèces, des fruits et des fleurs (1). On arriva à produire dans ce genre de travail des ornements d'une grande richesse et d'un style ravissant, qui furent fort en vogue jusque vers la fin du onzième siècle.

Il existe deux pièces d'ivoire byzantines du neuvième siècle ou du commencement du dixième, qui fournissent de beaux exemples de ce genre d'ornementation. La première est la couverture d'un manuscrit ayant pour titre *Liber sacramentorum*, qui existe aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale de Monza. Ce beau livre fut donné à l'église de Monza par Béranger, couronné roi d'Italie en 888, et qui fut empereur en 915. Il figure dans l'inventaire de la chapelle de ce prince, découvert et publié par Frisi (2). Des lions, des oiseaux et des animaux fantastiques se jouent au milieu de fleurons d'une grande élégance. Nous avons fait reproduire cette belle couverture dans notre planche VI.

Notre second exemple est emprunté à un très-beau triptyque sculpté intérieurement et extérieurement, qui appartient au Musée du Vatican, et dont la gravure a été publiée dans l'ouvrage de Gori sur les anciens diptyques (3). La partie centrale à l'extérieur est décorée d'une croix pattée, richement ornementée, qui se détache sur un fond d'un style délicieux et d'une exécution délicate offrant une suite d'enroulements qui renferment alternativement dans leurs replis des oiseaux de formes gracieuses et des fleurs épanouies. Passeri, dans la dissertation qu'il a donnée à l'appui de la gravure fournie par le *Thesaurus diptychorum*, pense que ce bel ivoire peut appartenir à l'époque de Basile II (976 † 1025), parce qu'il trouve de l'analogie entre ses sculptures et les peintures du Ménologe que ce prince fit exécuter et dont la Bibliothèque vaticane est en possession (4). Les points de ressemblance indiqués par Passeri se rapportent plutôt aux costumes attribués aux personnages par le sculpteur et par le peintre qu'au genre du travail dans les deux ouvrages. Nous pensons qu'on trouve dans la sculpture du triptyque un style plus ferme et plus sévère et un dessin plus correct que dans les peintures de l'époque de Basile II, et qu'il faut faire remonter ce bel ivoire au temps de Basile le Macédonien ou tout au moins aux premières années du dixième siècle.

IV

De Michel III (842) à la fin du dixième siècle.

Aussitôt après la mort de Théophile (842), l'impératrice Théodora, tutrice de son fils Michel III, fit rétablir le culte des images et ouvrir les prisons aux artistes accusés d'avoir reproduit des sujets religieux contrairement aux lois impériales. On comprend que cette

(1) Georgii Cedreni *Compendium historiarum*. Parisiis, 1847, t. II, p. 518.

(2) *Memorie storiche di Monza.* Milano, 1794, t. III.

(3) *Thes. vet. diptychorum*, t. III, p. 223, pl. XXV.

(4) *Menologium Græcorum...*; Ms. publié à Urbino, 1727.



heureuse révolution dut imprimer aux arts une grande impulsion, puisqu'il fallait reproduire les images effacées et brisées depuis plus de cent années dans toutes les églises. Michel III, malgré ses dissipations et ses vices, restaura plusieurs églises (1) et les enrichit de pièces d'orfévrerie élégantes (2) ; mais le prince qui allait lui succéder devait faire plus encore et mériter le titre de restaurateur des arts.

Basile, sorti d'une obscure condition, était venu chercher fortune à Constantinople. L'adresse qu'il avait déployée à dompter un magnifique cheval arabe qui appartenait à Michel III lui procura la faveur de ce prince, qui le nomma son premier écuyer. Il sut bientôt exercer une telle influence sur l'empereur et le dominer à tel point, que celui-ci associa Basile à la couronne et le déclara Auguste (866). Peu de temps après, Basile ayant appris que Michel avait résolu sa perte, la prévint en le faisant tuer à la suite d'une orgie.

Si Basile était parvenu au trône par des bassesses et par un crime, il sut, une fois empereur, déployer de grandes vertus et acquérir une gloire bien méritée. Par des impôts sagement répartis, il rétablit les finances et fit renaître la richesse dans l'empire. Il reconstitua l'administration et organisa une formidable armée avec laquelle, toujours invincible, il chassa les Sarrasins des côtes de l'Italie et les poursuivit en personne jusqu'au delà de l'Euphrate. La paix étant rendue à l'empire, son économie lui ménagea des fonds pour exécuter de grands ouvrages. Il éleva de riches palais, bâtit de magnifiques églises et en répara plus de cent, tant à Constantinople que dans les provinces (3).

Les artistes trouvèrent dans la décoration de ces édifices d'importants travaux à exécuter : le règne de Basile le Macédonien eut donc une grande influence sur la marche de l'art dans l'empire byzantin, et en fut certainement une des grandes époques.

Les monuments des arts du dessin qui nous restent encore de ce temps sont malheureusement fort rares. Nous signalons la décoration en mosaïque de l'intrados du grand arc occidental dans l'église Sainte-Sophie ; le magnifique manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, qui fut exécuté pour Basile lui-même (4), et un autre beau manuscrit de cette Bibliothèque (5) que Montfaucon regardait comme ayant été écrit au commencement du dixième siècle, mais qui appartient par ses peintures à l'école de la fin du neuvième.

Les mosaïques de l'arc occidental au-dessous de la coupole de Saint-Sophie ne peuvent être du temps de Justinien. Constantin Porphyrogénète, dans la vie qu'il a laissée de son aïeul l'empereur Basile, dit positivement que celui-ci fit restaurer ce grand arc, qui s'était disjoint et menaçait ruine, et qu'il y fit reproduire l'image de la Mère de Dieu tenant son Fils, et, à ses côtés, celles des saints apôtres Pierre et Paul (6). Ces belles mosaïques, malheureusement très-détériorées, ont été débarrassées du badigeon qui les recouvrait lors de la res-

(1) CODIN., *De ædific.;* Bonnæ, p. 80. — DU CANGE, *Const. christ.*, passim.

(2) LEONTII BYZANTINI *Chronographia ;* ap. *Historiæ Byzant. scriptores post Theophanem*, lib. IV, § 45. Bonnæ, p. 210.

(3) CONSTANTINUS IMP., *Historia de vita et rebus gestis Basilii imp.;* ap. *Script. post Theophanem*, § 78 et seq. Bonnæ, p. 321 et seq.

(4) Biblioth. imp. de Paris, ms. gr., n° 510, décrit par MONTFAUCON, *Palæographia græca*, lib. III, c. VIII, p. 250.

(5) Ms. gr., n° 139, ancien 1878.

(6) CONSTANTINUS IMP., *Hist. de vita et rebus gestis Basilii imp.*, § 79. Bonnæ, p. 322. — DU CANGE, *Constantinopolis christ.*, lib. III, § 30.

tauration du temple de Sainte-Sophie, dont nous avons parlé plus haut, et ont reparu au jour telles que Constantin Porphyrogénète les a décrites; M. de Salzenberg en a donné la gravure dans la planche XXXII de son bel ouvrage (1). Le buste de la Vierge, celui de saint Pierre et la figure entière de saint Paul, sauf le visage, ont échappé à la destruction. Le dessin de ces figures est très-correct, les plis des vêtements sont sagement disposés, les poses sont tranquilles sans roideur. La tête de la Vierge est très-régulière et offre un aspect d'austérité et de pureté virginale dont le type reparaît dans les œuvres plus modernes de l'école byzantine; mais ce type s'éloigne déjà du caractère tout hellénique que nous avons signalé dans la tête de Vierge que renferme l'un des médaillons de la grande mosaïque de la porte du narthex. Du reste, la Vierge du grand arc porte sous son voile cette espèce de turban fort ancien que l'on voit sur la tête de Galla Placidia dans le diptyque de Monza (2). La tête de saint Pierre, dont la dimension est d'environ soixante-trois centimètres, est vigoureuse et expressive.

Le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, qui contient plus de quarante miniatures, présente des sujets très-variés. En tête du volume sont cinq grandes miniatures qui occupent toute la hauteur de la page. Les plus remarquables reproduisent le Christ sur un trône; l'impératrice Eudoxie et ses deux fils, Léon et Alexandre (3); et l'empereur Basile. Celle qui représente l'empereur est malheureusement fort endommagée. Dans les autres peintures, on trouve différents costumes de l'empereur, de l'impératrice et de leurs enfants, ceux des ecclésiastiques, des soldats et des gens du peuple, et encore, des palais, des maisons, des trônes, des lits, des armes et des vases. Ces reproductions d'objets contemporains offrent déjà un bien vif intérêt, mais ce n'est pas sous ce rapport que nous avons, quant à présent, à examiner ces peintures. Nous en avons fait reproduire une dans notre planche XLVI, tome II.

Le second manuscrit que nous avons cité est un psautier enrichi de nombreuses miniatures d'une grande dimension (4). L'artiste qui les a peintes a personnifié, dans ses compositions à la manière antique, la Mélodie, la Valeur, le Courage, la Nuit, l'Aurore, la Sagesse, la Prophétie. Malgré l'incorrection du dessin qui se laisse voir dans plusieurs des peintures, on reconnaît, dans la manière de grouper les personnages, dans le caractère des têtes et dans le jet des draperies, le travail d'un artiste qui cherchait uniquement ses modèles dans les œuvres des anciens. (Nous avons donné dans la planche LXXXII de notre Album la reproduction de l'une de ces miniatures, où David est représenté entre la Sagesse et la Prophétie.)

L'examen des mosaïques et des peintures que nous venons de signaler nous fournit la preuve que c'est encore dans les traditions de l'antiquité que les artistes, après la destruction de l'hérésie des iconoclastes, ont cherché leurs inspirations en appliquant les moyens de l'art païen à la reproduction des sujets chrétiens. Lorsqu'ils ne sont pas gênés par la représentation d'un costume officiel, comme dans les portraits de l'impératrice Eudoxie et

(1) *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, p. 30.

(2) Voyez plus haut p. 23, et notre planche Ire.

(3) Du Cange, dans son *Historia Byzantina*, p. 139, en a donné la gravure.

(4) Montfaucon, *Palæographia græca*, p. 11, donne la description du manuscrit et la gravure de l'une des miniatures représentant le prophète Isaïe qui reçoit ses inspirations du ciel pendant la nuit. On trouvera la même miniature reproduite en couleur dans le *Moyen âge et la Renaissance*, t. II, article *Peinture des manuscrits*.

de ses deux fils, ils savent donner de l'ampleur aux vêtements et bien disposer les draperies (1); les têtes sont bien dessinées et expressives; elles sont parfois cependant un peu trop grosses, ce qui donne de la lourdeur à l'ensemble. La perspective est ordinairement très-vicieuse.

On voit qu'en cherchant à déterminer le style et le caractère des œuvres des artistes qui surgirent après le rétablissement du culte des images, nous n'avons puisé d'exemples que dans les œuvres de plate peinture ; c'est qu'aucune pièce de sculpture remontant au règne de Basile, avec une date certaine, n'est venue jusqu'à nous. La statuaire, qui avait été le principal instrument du culte païen, fut toujours repoussée des églises grecques; et, dans les descriptions qui nous sont restées des temples élevés par les empereurs à l'époque dont nous nous occupons et bien au delà, on ne trouve aucune mention de figures de ronde-bosse placées à l'intérieur. Après la destruction de l'hérésie des iconoclastes, les orthodoxes craignirent sans doute de heurter trop violemment les opinions d'un grand nombre de dissidents; ils ne relevèrent pas les statues du Christ, de la Vierge et des saints, et il est même à croire que pendant plusieurs siècles on n'exécuta aucun grand bas-relief à sujet de sainteté sur la pierre ou le marbre. C'est ainsi que l'impératrice Irène se contenta de remplacer par une figure en mosaïque la statue de bronze du Christ que Constantin le Grand avait érigée dans la Chalcé, et qui avait été renversée par Léon l'Isaurien (2). Les bas-reliefs ne se produisirent plus que dans de petites proportions sur les instruments du culte, les plaques d'ivoire, les pièces d'orfévrerie et les meubles à l'usage de la vie privée. La décoration des églises consistait en beaux marbres de diverses couleurs, découpés sous différentes formes et présentant des dessins d'une grande élégance, en peintures et surtout en mosaïques.

Le goût, pour ce genre d'ornementation, devint dominant et s'étendit jusqu'aux palais, qui furent décorés dans le même style. Constantin Porphyrogénète, dans la vie de l'empereur Basile, a donné la description de plusieurs édifices bâtis par son aïeul ; nous allons lui emprunter la description d'une église qui reçut le nom de Nouvelle-Église-Basilique, et celle d'un corps de logis ajouté au chrysotriclinium pour le logement de l'empereur, afin de faire bien apprécier le système de décoration adopté à cette époque, où une grande impulsion fut donnée aux arts dans l'empire byzantin. Nous avons complété la description donnée par Constantin de la Nouvelle-Basilique avec celle qui a été écrite par le patriarche Photius.

Constantin commence ainsi. « Comme témoignage de sa gratitude envers Notre-Seigneur » Jésus-Christ et saint Gabriel, chef des milices célestes, et envers le zélé serviteur de Dieu, » Élie Thesbite, qui avait annoncé à la mère de l'empereur l'élévation de son fils au trône, » afin d'éterniser leur nom et leur souvenir, comme aussi celui de la Mère de Dieu et de cet » illustre prélat, saint Nicolas, Basile éleva une église (la Nouvelle-Église-Basilique) d'une » beauté divine, à l'édification de laquelle concoururent l'art, la richesse, la foi fervente et » le zèle le plus ardent, et où se concentrèrent tant de perfections rassemblées de toutes » parts qu'il faut les avoir vues pour y croire. Cette église, il la présenta au Christ, son immortel époux, comme une fiancée toute parée et embellie par les perles fines, l'or, l'éclat

(1) On peut voir la gravure de la consécration d'un évêque dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. II, *Peinture des manuscrits*, pl. VI.

(2) Anonymi *Antiq. Constant.* ap. Banduri, *Imperium orientale*, t. I, p. 9.

» de l'argent, les marbres chatoyants aux mille nuances, les mosaïques et les tissus de » soie (1).

» A l'occident, dans l'atrium même de l'église, se trouvent deux fontaines, l'une du côté » du sud, l'autre du côté du nord. L'exécution de ces fontaines, où l'excellence de l'art s'unit » à la richesse de la matière, témoigne de la magnificence de celui qui les fit élever. La » première est faite de ce marbre d'Égypte que nous sommes dans l'usage d'appeler marbre » romain. Autour on voit des dragons admirablement traités par l'art du sculpteur (2). Au » milieu se dresse une pomme de pin percée à jour ; tout autour sont rangées, comme des » danseuses en rond, des colonnettes creusées à l'intérieur et surmontées d'une corniche. » L'eau s'élançait en jet de la pomme de pin et des colonnettes dans le fond du bassin et » arrosait tout ce qui se trouvait au-dessous. La fontaine du nord est faite de la pierre dite » sagarienne, qui ressemble à celle que d'autres appellent ostrite, et elle a aussi une pomme » de pin de marbre blanc qui s'élève tout à fait au milieu et qui est percée de trous. Sur la » corniche qui borde le sommet du bassin, l'artiste a placé des coqs, des boucs et des béliers » de bronze qui lancent par des tuyaux et vomissent, si je puis parler ainsi, de l'eau dans le » fond du bassin (3).

» Les portiques extérieurs de l'église sont décorés avec une grande magnificence. Les » tablettes de marbre blanc qui en forment le revêtement brillent d'un éclat enchanteur et » présentent à l'œil comme un tout homogène, car la délicatesse de l'agencement dissimule » la juxtaposition des pièces et la jonction des côtés, et fait croire à une seule pierre qui » serait sillonnée de lignes droites; c'est une séduisante nouveauté, qui tient enchaînée l'ima- » gination du spectateur. Sa vue en est tellement charmée et s'y attache à un tel point, qu'il » n'ose s'avancer vers l'intérieur (4).

» L'or et l'argent se partagent presque tout l'intérieur de l'église. Tantôt ces métaux sont » appliqués sur le verre des mosaïques, tantôt ils sont étendus en plaques, tantôt ils entrent » en composition avec d'autres matières. Les parties de l'église que l'or n'enchâsse pas » ou que l'argent n'a pas envahies, trouvent leur ornementation dans un curieux travail de » marbre de diverses couleurs (5). Les murs à droite et à gauche en sont revêtus. La clô- » ture (6) qui sert de fermeture au sanctuaire, les colonnes qui s'élèvent au-dessus et l'ar-

(1) Constantini imp. *Historia de vita et rebus gestis Basilii imp.*; ap. *Script. post Theoph.*; Parisiis, p. 200; Bonnæ, p. 325.

(2) Constantin se sert ici du terme λιθοξόος, qui désigne celui qui taille ou qui polit la pierre, le marbrier et non pas le sculpteur, γλυφεύς, qui taille ou qui jette en fonte des statues. Henri Étienne, dans son *Thesaurus Græcæ linguæ*, définit ainsi le λιθοξόος, *qui lapides et marmora radenda polit ut apte coagmentari possint..... hi non statuas perficiebant, sed marmora et lapides expoliebant.* Il est vrai que le lexicographe ajoute : *Subinde utramque artem unus homo exercebat,* mais il est à croire qu'on n'a donné au sculpteur le nom de λιθοξόος qu'à une époque où le sculpteur, ne taillant plus de figures de ronde-bosse, se bornait à fouiller légèrement le marbre ou à gratter l'ivoire pour produire des reliefs de peu de saillie.

(3) Constant. imp. *Hist. de vita Basilii*; Paris., p. 201. Bonnæ, p. 327.

(4) Photii *Novæ eccl. descr.* Bonnæ, 1843, p. 197.

(5) Photii *Novæ eccl. descr.*, p. 198.

(6) Dans les églises grecques, l'autel unique sur lequel se faisait le saint sacrifice, était séparé du chœur par une clôture plus ou moins impénétrable qui se composait ordinairement d'un soubassement surmonté de colonnes unies entre elles par une architrave; trois portes étaient ouvertes dans cette clôture, dont l'ornementation était en général très-riche. On donnait à cette construction le nom de κιγκλίς, et l'on se servait plus généralement pour la désigner du pluriel κιγκλίδες en latin *cancelli*.

» chitrave qui les unit, les siéges disposés à l'intérieur, les marches qui y conduisent et les » tables saintes (1), tout est d'argent doré rehaussé de pierres précieuses et de perles de la » plus belle eau (2). Quant à l'autel sur lequel se célèbre le saint sacrifice, il est d'une com- » position plus précieuse que l'or. Le ciborium qui s'élève au-dessus, ainsi que ses colonnes, » est aussi d'argent doré (3).

» Le sol semble recouvert de brocarts de soie et de tapis de pourpre, tellement il est » embelli par les mille nuances des plaques de marbre dont il est formé, par l'aspect varié » des bandes de mosaïque dont ces plaques sont bordées, par l'agencement délicat des com- » partiments, par la grâce, en un mot, qui règne dans tout ce travail (4). On y a représenté » des animaux et mille choses les plus diverses (5).

» La voûte du temple, composée de cinq coupoles, resplendit d'or et de figures comme le » firmament d'étoiles (6). On a reproduit dans la coupole principale la forme humaine du » Christ, rendue par une mosaïque pleine d'éclat. Vous diriez que Notre-Seigneur embrasse » le monde dans ses regards et qu'il en médite l'ordonnance et le gouvernement, tant l'ar- » tiste, inspiré par son sujet, a mis d'exactitude à rendre par les formes et par les couleurs » la sollicitude du Créateur pour sa créature ! Dans les compartiments circulaires, on voit » une troupe d'anges rangés autour de leur maître commun. Dans l'abside qui s'élève der- » rière le sanctuaire, rayonne la figure de la sainte Vierge étendant ses mains immaculées » sur nous et intercédant pour le salut de l'empereur et pour son triomphe sur ses ennemis. » Un chœur d'apôtres, de martyrs, de prophètes et de patriarches, remplit et embellit » l'église entière (7). Le toit en dehors est revêtu de plaques de bronze semblable à l'or (8).

» Tel est ce temple, dont l'ornementation intérieure, autant qu'il est possible de peindre » de grandes choses en peu de mots, éblouit les regards et frappe l'imagination (9). »

Quant au corps de logis ajouté au chrysotriclinium par l'empereur Basile, Constantin en fait ainsi la description : « Cette construction nouvelle, qui a reçu le nom de Cénourgion et » dont l'édification est due tout entière à l'empereur, ne frappe-t-elle pas tous les specta- » teurs d'admiration ? Elle est soutenue par seize colonnes, disposées à intervalles égaux, » dont huit de marbre vert de Thessalie et six d'onychite ; toutes ont été couvertes d'orne- » ments par le sculpteur, et historiées de ceps de vigne, au milieu desquels se jouent des » animaux de toute espèce. Les deux dernières sont d'onychite aussi, mais elles n'ont pas été » traitées de la même manière par l'artiste, qui en a enrichi la surface de stries obliques. » Dans tout ce travail, on a cherché dans la variété de la forme un surcroît de plaisir pour

(1) Dans le sanctuaire des églises grecques, il y avait trois tables : l'autel au centre, sur lequel était offert le divin sacrifice de la messe ; à gauche, une table qui avait le nom de πρόθεσις, table des propositions, pour déposer le pain, et à droite une autre table, nommée διακονικόν, pour le service du culte ; on y déposait les offrandes et les livres saints. (Voyez Goar, Εὐχολόγιον sive *Rituale græcorum* ; Lutet. Paris., 1647.) Constantin en parlant des trois tables, les désigne sous le nom de ἱεραὶ τράπεζαι ; quand Photius parle de l'autel, il le désigne sous le nom de θεία τράπεζα.

(2) Const. imp. *Historia de vita Basilii*, loc. cit.

(3) Photii *Novæ eccl. descr.*, p. 198.

(4) Const. imp. *Hist. de vita Basilii*, loc. cit., § 84.

(5) Photii *Novæ eccl. descript.*, p. 198.

(6) Const. imp. *Vita Basilii*, loc. cit.

(7) Photii *Novæ eccl. descript.*, p. 199.

(8) Const. imp. *Vita Basilii*, lib. V, § 84. Bonnæ, p. 326.

(9) Const. imp., loc. cit., § 85. Bonnæ, p. 327.

» les yeux. Toute la salle, depuis le dessus des colonnes jusqu'à la voûte, est ornée, ainsi » que la coupole orientale, d'une mosaïque de toute beauté où se trouve représenté l'ordonnateur de l'ouvrage trônant au milieu des généraux qui ont partagé les fatigues de ses » campagnes; ceux-ci lui présentent comme offrande les villes qu'il a prises. Immédiatement » au-dessus, sur la voûte, on a reproduit les faits d'armes herculéens de l'empereur, ses » grands travaux pour le bonheur de ses sujets, ses efforts sur les champs de bataille et ses » victoires octroyées par Dieu.

» La chambre à coucher, édifiée par le même empereur, est un véritable chef-d'œuvre » de l'art. Sur le sol, tout à fait au milieu, s'étale un paon, résultat d'un beau travail de » mosaïque. L'oiseau de Médie est renfermé dans un cercle de marbre de Carie ; les rayons » de cette pierre se projettent de manière à former un autre cercle plus grand. En dehors » de ce second cercle sont ce que j'appellerai des ruisseaux de marbre vert de Thessalie, qui » se répandent dans le sens des quatre angles de la pièce. Dans les quatre espaces formés » par ces ruisseaux, sont quatre aigles rendus avec tant de vérité qu'on les croirait vivants » et près de s'envoler. Les murs de tous côtés sont revêtus (par le bas) de tablettes de verre » de différentes couleurs (1), qui reproduisent les fleurs variées. Au-dessus, un travail différent dont l'or fait le fond, sépare l'ornementation de la partie inférieure de la salle d'avec » celle de la partie supérieure. On trouve dans cette partie un autre travail de mosaïque, à » fond d'or, représentant l'auguste ordonnateur de l'œuvre sur son trône et l'impératrice » Eudoxie, revêtus de leur costume impérial et la couronne en tête. Leurs enfants sont » représentés tout autour de la salle, portant eux aussi leurs vêtements impériaux et leurs » couronnes. Les jeunes princes tiennent à la main des livres contenant les divins préceptes » dans la pratique desquels ils ont été élevés ; les jeunes princesses tiennent aussi des livres » semblables. L'artiste a voulu peut-être donner à entendre que non-seulement les enfants » mâles, mais ceux de l'autre sexe, ont été initiés dans les lettres saintes et ont pris part » aux enseignements de la sagesse divine, et que l'auteur de leurs jours, quoiqu'il n'ait pas » pu, à cause des vicissitudes de sa vie, s'adonner aux lettres de bonne heure, a voulu néanmoins que ses rejetons fussent instruits, et a tenu aussi à ce que même, si l'histoire s'en » faisait, le fait fût patent pour tous par la voie de la peinture. Tels sont les embellissements » qui se voient sur les quatre murs jusqu'au plafond.

» Ce plafond, de forme carrée, ne s'élève pas en hauteur ; il est tout resplendissant d'or. » On y a reproduit au milieu, en verre de couleur verte, la croix qui donne la victoire ; » autour de cette croix, on voit des étoiles comme celles qui brillent au firmament, et, aussi » l'auguste empereur, ses enfants et son impériale compagne élevant les mains vers Dieu et » vers le divin symbole de notre salut (2). »

Ainsi, dans cette Nouvelle-Église-Basilique que Basile avait voulu rendre si riche et si resplendissante, le seul ouvrage de sculpture qui soit signalé consiste dans les animaux disposés sur les deux fontaines placées en dehors de l'entrée du temple ; dans le Cénourgion décoré avec tant de soin, il n'y en a aucun. Le marbrier, le mosaïste et l'orfévre, sont pour ainsi dire les seuls artistes employés à l'ornementation de ces splendides édifices ; le sculp-

(1) Sans doute les cubes de verre qui composent les mosaïques.

(2) Constant. imp. *Hist. de vita et rebus gestis Basilii imp.*; ap. *Script. post Theoph.*; Paris., p. 204 ; Bonnæ, p. 332.



teur n'y apporte qu'un bien faible contingent. Il faut donc reconnaître que la statuaire était de tous les arts celui qui avait eu le plus à souffrir de la persécution suscitée pendant plus de cent ans par les empereurs iconoclastes, et qu'elle ne se releva jamais dans l'empire d'Orient du coup que lui avait porté l'iconomachie.

L'art n'avait pas péri cependant, et les artistes sculpteurs trouvèrent durant le triomphe de l'hérésie un aliment de travail dans les petites sculptures portatives ; ils multiplièrent, dans les diptyques et dans les tableaux à volets de petite proportion, toutes les représentations saintes qui pouvaient ainsi échapper à la proscription. Lorsque la persécution eut cessé, l'usage en devint universel, et c'est dans ces ouvrages, qui sont en assez grand nombre parvenus jusqu'à nous, que nous pouvons encore étudier l'état de la sculpture dans l'empire d'Orient.

Les sculpteurs en ivoire du neuvième siècle ont laissé des œuvres charmantes qui viennent démontrer qu'ils auraient pu s'exercer avec avantage sur des pièces d'une plus grande dimension, et que l'école de sculpture byzantine de cette époque était encore une habile et savante école. Nous croyons pouvoir en indiquer quelques productions. La première est un autel domestique d'ivoire qui appartient au Musée du Vatican, et dont la gravure se trouve dans le *Thesaurus diptychorum* de Gori (1). Dans la partie centrale comme dans les volets, ce triptyque est divisé en deux étages séparés par une bande qui est décorée de médaillons renfermant des bustes de saints, parmi lesquels on distingue saint Étienne le Jeune, qui souffrit le martyre sous Constantin Copronyme (741 ✝ 775), à cause de son attachement au culte des images. Dans la partie centrale supérieure, on voit le Christ assis sur un trône à dossier, semblable à ceux qui sont figurés souvent dans le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze. La Vierge, saint Jean et deux anges l'accompagnent. Dans chacun des volets sont placées quatre figures de saints en pied, parmi lesquels saint Théodore Tyron et saint Théodore d'Héraclée. Ces deux guerriers sont revêtus de la cataphracte antique.

La seconde œuvre, qui est loin de valoir la première, est une plaque d'ivoire décorant la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (latin, n° 9387), sur laquelle est représenté le Christ, debout sous une arcade que portent de légères colonnettes. Les jolis oiseaux orientaux posés sur l'extrados de l'arcade sont un exemple de ce genre d'ornementation, fort en vogue à Constantinople au neuvième siècle et au dixième (2). Nous donnons la reproduction de cette sculpture dans notre planche VII.

En comparant les ivoires que nous venons de signaler avec les mosaïques du grand arc occidental de Sainte-Sophie, et surtout avec les peintures qui ornent le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, on trouvera dans ces ouvrages une grande analogie de style ; les mêmes qualités et les mêmes défauts s'y font sentir. Passeri, en discutant l'âge de l'autel domestique du Musée du Vatican, lui assignait pour date la fin du dixième siècle ; les monuments qui restent de cette époque font voir, ainsi que nous aurons occasion de le faire remarquer, qu'alors le style était moins sévère et plus recherché, et que les compositions étaient plus animées.

On peut encore rattacher à l'école byzantine du neuvième siècle les deux plaques d'ivoire

(1) Tome III, p. 217, pl. XXIV et XXV. Ce triptyque a $0^{m},26$ de hauteur et $0^{m},165$ de largeur dans la partie centrale : les volets ont $0^{m},083$ de largeur.

(2) Cet ivoire fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe V *b* du Catalogue déjà cité.

qui recouvrent le livre de prières écrit pour Charles le Chauve, entre les années 846 et 869, appartenant aujourd'hui au Musée du Louvre (1), et un coffret d'ivoire sculpté sur toutes ses faces, appartenant au même musée (2). Nous reproduisons les deux plats de la couverture du livre dans nos planches XXX et XXXI. On remarquera que dans les bas-reliefs d'ivoire, tous les personnages représentés portent le costume grec, la courte tunique et la chlamyde agrafée sur l'épaule droite. La composition des sujets, la correction du dessin, la finesse de l'exécution, tout indique dans l'auteur un artiste de la meilleure école byzantine.

La sculpture du coffret, dont nous reproduisons trois des faces dans notre planche VIII, est moins parfaite que celle des plaques qui ornent la couverture du livre de Charles le Chauve ; mais elle doit être à peu près de la même époque. Le coffret est fermé par un couvercle en forme de toit à quatre rampants. Les quatre faces du coffret et du couvercle sont couvertes de bas-reliefs qui tous ont rapport à la naissance du Christ. Tous les personnages portent le costume grec. Dans la scène de l'Annonciation, la Vierge est assise sur un siége que surmonte le ciborium hémisphérique porté par des colonnettes que l'on trouve presque toujours au-dessus du trône des empereurs grecs dans les miniatures byzantines. Les anges reproduits dans plusieurs des bas-reliefs ont un caractère byzantin très-prononcé. Les figures ont des mouvements justes, les visages beaucoup d'expression, et, bien que l'on puisse reprocher au sculpteur d'avoir fait les mains hors de proportion, l'ensemble est satisfaisant et témoigne en faveur des artistes industriels du neuvième siècle. Nous signalerons encore plusieurs autres pièces de sculpture byzantine du neuvième siècle en traitant de la sculpture en ivoire.

Léon le Philosophe (886 † 911), qui succéda à son père Basile, continua à enrichir l'empire de monuments remarquables. Léon le Grammairien cite entre autres la magnifique église qu'il fit bâtir en l'honneur de sa femme Théophanie, qui avait été placée au rang des saints (3).

Le fils de Léon, Constantin Porphyrogénète (911 † 959), sut donner aux arts une impulsion bien plus vive. Ce prince, âgé seulement de six ans à la mort de son père, resta de fait en tutelle pendant trente-trois années. D'abord, son oncle Alexandre se fit empereur, puis sa mère Zoé s'empara du gouvernement de l'État. A l'âge de quinze ans, en 919, il associa à l'empire l'amiral Romain Lécapène, dont il avait épousé la fille. Celui-ci prit en main les rênes de l'État, ne laissant à son gendre que le titre d'Empereur. Ce ne fut qu'en 944, lorsque Romain Lécapène eut été détrôné par ses propres enfants, que Constantin commença réellement à régner. Mais il avait employé à l'étude des sciences, des lettres et des arts les trente-trois années durant lesquelles il avait porté la couronne sans exercer le pouvoir souverain. Reconnu pour le plus habile peintre de son temps, il était devenu chef d'école ; il dirigeait encore les architectes, les marbriers mosaïstes, les émailleurs sur or, les orfévres, les ciseleurs sur fer, tous les artistes enfin qui produisent ces œuvres que le goût des arts et le luxe mettent en honneur (4).

(1) Petit in-4°, n° 24 de la *Notice du Musée des Souverains.* Il provient de l'église de Metz. Il fut donné à Colbert par le chapitre de l'église, et passa des mains de ce ministre dans la Bibliothèque du roi, où il portait le n° 1152.

(2) N° 69 de la *Notice des ivoires* de 1863. Ce coffret a 23 centimètres de longueur.

(3) Leonis Gram. *Chronographia*, cap. III, § 9.

(4) Λιθοξόους καὶ τέκτονας καὶ χρυσοστίκτας καὶ ἀργυροκόπους καὶ σιδηροκόπους ἐπανώρθου, καὶ πάντα ἐν πᾶσιν ἄριστος ὅλως ἀνεφαίνετο. Anonym., *De Constant. Porphyrog.*; apud *Script. post Theoph.*, lib. VI ; Paris., p. 281 ; Bonnæ, p. 450.





Constantin ne s'occupait pas uniquement de peinture et l'auteur anonyme qui a écrit sa vie a laissé l'énumération de quelques ouvrages d'orfévrerie et de mosaïque sortis de ses mains (1). Le même auteur nous apprend que cet empereur avait fait construire pour son fils Romain, dans un style tout nouveau, des palais plus spacieux que ceux des anciens empereurs, et qu'il fit réparer entièrement la salle dite des Dix-Neufs Lits, qui tombait en ruine. Ayant fait enlever le plafond, qui avait fléchi, il en fit construire un autre beaucoup plus riche : « il le décora de panneaux octogones percés de jours et ornés de figures di-» verses, gravées en creux et dorées, reproduisant des rameaux de vigne, des feuilles et des » arbres de différentes sortes (2). »

On peut conclure des faits que nous ont révélés les historiens, et des monuments des arts du dessin qui sont venus jusqu'à nous, que sous Constantin Porphyrogénète le dessin devint plus correct. Les artistes évitèrent de tomber dans la lourdeur qui se faisait quelquefois remarquer dans les productions du siècle précédent ; mais le style de leurs travaux ne conserva pas la même sévérité. Ils continuèrent cependant à se maintenir dans une bonne direction ; ils apportèrent dans l'ornementation une grande richesse, des détails du meilleur goût et une variété infinie ; ils se distinguèrent surtout par la délicatesse du travail et le fini de l'exécution. Le style de l'école créée par Constantin Porphyrogénète se continua, après la mort de ce prince, sous son fils Romain II et sous Nicéphore Phocas (963 † 969) et Jean Zimiscès († 976), vaillants capitaines qui, pendant la minorité des enfants de Romain II, s'étaient, l'un après l'autre, emparés de la couronne. Nicéphore et Zimiscès furent amateurs des arts, et nous aurons à signaler quelques beaux monuments en différents genres, exécutés pendant qu'ils occupaient le trône.

Les manuscrits byzantins du dixième siècle, enrichis de miniatures, et quelques sculptures en ivoire que nous allons signaler, viennent à l'appui de notre opinion sur l'école byzantine à cette brillante époque.

Nous citerons en première ligne un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (Ms. n° 64), qui doit être du temps de Constantin Porphyrogénète, et qui fait bien connaître le style de l'ornementation adoptée à cette époque. En tête des Évangiles se trouvent les canons d'Eusèbe (3), écrits sous une suite d'arcades portées par des colonnes de marbre surmontées de riches chapiteaux. Au-dessus des arcades s'élèvent des pignons à fond d'or couverts de fleurons multicolores et de rosaces entrelacées. On trouve là, sans doute, un exemple de cette riche ornementation en marbre de couleur et en mosaïque de verre dont Basile le Macédonien et Constantin Porphyrogénète faisaient revêtir les édifices, églises ou palais, qu'ils construisaient. Nous avons fait reproduire l'une de ces arcades dans notre planche XLVII (voyez t. II, au titre de l'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS), et nous avons placé sous cette arcade, au lieu du texte d'Eusèbe, les deux figures d'empereurs dont nous allons parler et une figure de la Vierge, qui, toutes trois, sont peintes au folio 11

(1) ANONYM., *De Constant. Porphyr.* ; ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI ; Paris. p. 281 ; Bonnæ, p. 450.

(2) *Idem*, lib. VI, § 20 ; Paris., p. 280 ; Bonnæ, p. 449.

L'auteur se sert du mot διαγλύφοις, que le père Combéfis traduit par *sculptis figuris* ; mais διαγλύφειν signifie graver en creux et non pas sculpter en relief, et en l'absence de toute figure de relief dans les constructions impériales de Basile et de Constantin Porphyrogénète, on ne saurait admettre des figures sculptées dans ce plafond.

(3) La concordance des quatre Évangiles, rédigée par Eusèbe, évêque de Césarée.

du livre. En tête de chaque Évangile, on voit une riche vignette où se déploient sur un fond d'or de ravissants fleurons renfermant dans leurs replis capricieux les plus beaux oiseaux et les plus belles fleurs de l'Asie. C'est là certainement la reproduction de quelques pièces d'orfèvrerie en émail cloisonné.

En dehors de cette partie décorative, le manuscrit renferme les figures des quatre Évangélistes et une foule de petites figures et de sujets distribués dans le texte. Toutes ces miniatures sont d'un dessin correct et très-finement touchées ; les figures, dans des proportions régulières, ont quitté la lourdeur qui se montrait souvent dans celles du siècle précédent ; elles sont élancées sans exagération et d'une grande élégance ; les plis des vêtements sont disposés avec art.

Parmi les petites figures, il faut remarquer au folio 11, celles de deux empereurs placés à côté l'un de l'autre. Ils sont vêtus d'une longue tunique largement drapée, qui est recouverte de la chlamyde descendant presque jusqu'aux pieds ; sur la tête, ils portent le stemma, couronne formée d'un cercle d'or chargé de pierreries et de perles. L'un des deux est vieux et a la barbe grise, l'autre est jeune et imberbe. Cette reproduction est fort intéressante. L'artiste, en mettant ainsi en regard deux empereurs, l'un jeune, l'autre vieux, a eu certainement l'intention de reproduire les deux empereurs Romain Lécapène et Constantin Porphyrogénète son gendre, qui régnèrent ensemble de 919 à 944.

Un autre manuscrit de la Bibliothèque impériale (Ms. n° 70 ancien fonds), exécuté sous le règne de Nicéphore Phocas, présente également un grand intérêt. On y trouve quatre miniatures reproduisant les quatre Évangélistes debout et tenant un livre à la main. Il est impossible de ne pas être frappé de la beauté de ces figures, qui offrent l'un des types les plus parfaits de l'art grec (1). (Nous les avons publiées de la grandeur de l'original dans la planche LXXXIV de notre Album.) Une note en écriture grecque cursive, qui se trouve à la fin du manuscrit, indique qu'il a été écrit sous le règne de l'empereur Nicéphore. Il ne peut être ici question que de Nicéphore Phocas, qui occupa le trône de Constantinople de 963 à 969, pendant la minorité des petits-fils de Constantin Porphyrogénète (2). On retrouve d'ailleurs dans l'écriture l'incontestable cachet du dixième siècle.

Nous pouvons encore indiquer comme un monument du dixième siècle, portant avec lui une date certaine, un reliquaire en forme de coffret renfermant un morceau de la vraie croix. Ce reliquaire appartenait à l'église des Franciscains de la ville de Cortone (Toscane). Le dessus, comme le dessous du coffret, est revêtu d'une plaque d'ivoire (3). Une croix en relief, enrichie de fleurons d'une grande élégance, et accompagnée de figures en relief, décore la partie supérieure. Sur la plaque de dessous, on lit une inscription grecque gravée en creux. Cette inscription est disposée en forme de croix et dans une bordure qui encadre cette croix. On peut la traduire ainsi : « Le Christ donna d'abord cette croix au puissant em- » pereur Constantin, pour son salut ; maintenant, Nicéphore, roi, qui aime Dieu, l'ayant en » sa possession, a battu les armées des barbares.

(1) Elles sont reproduites en couleur dans *les Arts somptuaires*, t. I, des planches, mais agrandies.

(2) Voyez au titre de l'*Ornementation des manuscrits*, chap. 1, § II, art. III, tome II.

(3) Gori, *Thesaurus diptych.*, t. III. pl. XVIII, et XIX, a donné la gravure des deux plaques, et l'a accompagnée d'une dissertation.

» Étienne, scévophylax de la grande église Sainte-Sophie, l'offre de bon cœur au monastère
» où il a été élevé (1). »

Dans la plaque supérieure, le haut du tableau est rempli, au-dessus de la croix, par trois médaillons qui renferment : celui du centre, le buste du Christ ; les deux autres, des bustes d'anges ; le bas renferme trois autres médaillons où sont représentés saint Constantin, sainte Hélène et saint Longin. Au-dessus des branches de la croix, on voit la Vierge en pied et saint Jean-Baptiste ; au-dessous, les figures en pied de saint Jean l'Évangéliste et de saint Étienne protomartyr.

Plusieurs empereurs du nom de Nicéphore ont occupé le trône de Constantinople. Il ne peut être ici question de ce Nicéphore fougueux iconoclaste, qui régna de 802 à 811, et dont l'auteur du bas-relief n'aurait certainement pas vanté la pitié ; non plus que de Nicéphore Botaniate qui s'empara de l'empire avec le secours des Turcs. Celui-ci, oubliant qu'il avait manié l'épée du soldat, ne sut, durant son règne de trois années, que se livrer aux plaisirs de la vie, bien loin de combattre les Barbares. L'inscription ne peut donc s'appliquer qu'à Nicéphore Phocas (963 † 969), qui, avant d'être empereur, avait enlevé l'île de Crète aux Sarrasins, et qui, une fois sur le trône, les battit en Asie et leur enleva plusieurs places importantes.

Les termes de l'inscription constatent aussi que la boîte fut faite du temps que vivait l'empereur Nicéphore (2), et il y a tout lieu de penser que ce fut le moine Étienne qui fit sculpter le bas-relief d'ivoire, puisqu'on y voit figurer son saint patron.

On trouve donc dans le reliquaire de Cortone un spécimen de la sculpture du dixième siècle et des productions de l'école qu'avait dirigée l'empereur Constantin Porphyrogénète. Ce bel ivoire vient à l'appui de ce que nous avons dit des mérites de cette école. Le dessin des figures est fort correct, les plis des vêtements sont disposés avec ampleur, l'exécution est d'un fini et d'une délicatesse achevés.

Nous pouvons en dire autant des charmantes figures en émail qui décorent le reliquaire que l'on conserve à Limbourg (duché de Nassau). Les inscriptions qui se lisent sur le reliquaire en fournissent la date (3). C'est une œuvre de l'école de Constantin Porphyrogénète, qui a tous les mérites que nous avons signalés.

D'après l'examen que nous avons fait des œuvres d'art byzantines du dixième siècle, dont la date peut passer pour certaine, nous croyons pouvoir attribuer à la même époque et à la même origine quelques monuments qui subsistent aujourd'hui dans diverses collections :

1° Un bas-relief qui décore la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (Ms. latin, n° 10438) : il reproduit deux sujets, la Vierge allaitant l'Enfant Jésus et le crucifiement ;

2° Une feuille d'ivoire décorant la couverture d'un évangéliaire de la fin du neuvième siècle, qui appartient à la Bibliothèque royale de Berlin : le Christ y est représenté assis sur un trône à coussin ; au-dessus la Vierge, saint Jean et les deux anges Michel et Gabriel en buste ; les noms des personnages sont gravés sur le fond en caractères grecs ;

(1) Le scévophylax, l'un des premiers dignitaires de l'église Sainte-Sophie, était chargé de la garde du trésor. CODINI CUROPALATÆ *De officiis Magnæ Ecclesiæ liber*, cap. I ; Bonnæ, p. 4.

(2) Καὶ νῦν τοῦτον ἐν Θεῷ Νικήφορος ἄναξ...

(3) Voyez la description de ce reliquaire au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. II, § V, art. III.

3° Une plaque d'ivoire, qui se trouvait autrefois dans la collection Riccardi de Florence représentant les quarante martyrs abandonnés presque nus sur un étang glacé ; elle est aujourd'hui conservée dans la Kunstkammer de Berlin (1) ;

4° Un bas-relief qui appartenait à la collection du prince Soltykoff et qui est aujourd'hui dans celle de M. Carrand : il représente l'Ascension du Christ en présence de la Vierge et des Apôtres. L'Apôtre qui est le plus près de la mère du Sauveur tient une rampe au bout de laquelle est une croix : c'est saint Pierre qu'on voit souvent représenté avec cet attribut dans les anciennes reproductions graphiques, comme dans la mosaïque du grand arc, de la basilique Saint-Laurent hors les murs de Rome et dans celle du grand arc occidental à Sainte-Sophie de Constantinople. Les mots grecs gravés sur l'ivoire sont tirés des *Actes des Apôtres* (chap. I, v. II) : « Hommes de Galilée, pourquoi vous tenez-vous les yeux tournés » vers le ciel? » Les caractères de cette inscription sont ceux qui ont été en usage depuis le huitième siècle jusqu'au onzième. Les deux oliviers chargés de fruits qui s'élèvent en arrière des apôtres se rencontrent souvent sous la même forme dans les anciennes images grecques de l'Ascension. La composition est harmonieuse et d'un grand caractère ; les figures y sont groupées avec art, les attitudes sont très-variées et les têtes fort expressives malgré leur petite proportion. Nous donnons ici, planche IX, la reproduction de cette charmante sculpture.

On doit encore classer, parmi les œuvres de l'école byzantine du dixième siècle, le curieux coffret d'ivoire de la cathédrale de Sens (2) ; les bas-reliefs d'or disposés sur la couverture de l'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Émeran, conservé à la Bibliothèque royale de Munich, que nous avons pris soin de faire reproduire (3); la plaque d'ivoire qui décore l'ais supérieur de la couverture d'un autre évangéliaire écrit par ordre de l'empereur Henri II (1002 † 1024) appartenant au même établissement (4) ; et un charmant bas-relief d'ivoire de la Bibliothèque de Metz, représentant le Crucifiement, où l'on trouve le buste d'Adalbéron, qui fut évêque de Metz de 984 à 1005.

Le coffret de Sens est à douze pans, et le couvercle, de forme conique, est composé de douze plaques triangulaires. Chacun des pans du corps de la boîte est divisé en trois pièces; les douze pièces du bas renferment l'histoire de David ; les douze pièces du milieu celle de Joseph, qui se continue dans les pièces triangulaires du couvercle; celles du haut sont remplies par une décoration composée d'une arcade au-dessous de laquelle sont des groupes d'animaux. Dans trois de ces pièces, on voit deux lions affrontés; dans trois autres, deux paons aussi affrontés, entre lesquels se dresse une sorte d'arbre ou de fleur en forme de pomme de pin; dans deux autres, un griffon terrassant un taureau (5) ; dans les dernières,

(1) N° 822 du catalogue de ce Musée. On en verra la gravure dans le *Thesaurus diptychorum* de Gori, t. III, IVe partie, p. IX.

(2) Il a été décrit et publié par Millin : *Voyage dans les départements du midi de la France*; Paris, 1807, t. I, p. 98 ; atlas, pl. IX et X, et publié parmi les moulages de la Société Arundel de Londres, classe VIII du Catalogue de M. Ed. Oldfield; London, 1856. On en trouvera encore une reproduction dans le *Dictionnaire du mobilier français* de M Viollet-le-Duc, Ire partie. Nous en reproduisons deux fragments dans la vignette qui ouvre ce chapitre et dans le cul-de-lampe qui le ferme.

(3) Bibliothèque royale de Munich, Ms. n° 55. (Voyez plus loin la planche XXIX).

(4) Bibl. roy. de Munich, Ms. n° 57. (Nous l'avons fait reproduire pl. XL de notre Album.)

(5) Nous avons fait reproduire l'une des deux dans la vignette qui ouvre ce chapitre.



un lion terrassant un cerf, un lion s'élançant sur un bouc, et un griffon foulant sous ses pieds un serpent.

Ce monument est des plus curieux sous tous les rapports. On y trouve les qualités que nous avons signalées dans les œuvres du dixième siècle. Les sujets sont sagement composés, et les différentes scènes qui se déroulent dans les nombreux tableaux du coffret offrent du mouvement sans exagération ; le travail est d'une exécution délicate et soignée. L'artiste a revêtu ses personnages du costume contemporain, et il est à croire qu'il avait visité l'Asie pendant les expéditions de l'empereur Nicéphore Phocas contre les Sarrasins, en Cilicie, en Syrie, en Mésopotamie et en Arménie, car son travail est rempli de réminiscences asiatiques. Dans le tableau où Saül fait David son écuyer, celui-ci porte par-dessus une courte tunique une cuirasse à écailles, sorte de brigandine, et le casque pointu que l'on retrouve dans les miniatures des manuscrits du temps. Dans le bas-relief, qui représente David sur le point de lancer sa pierre à Goliath, le Philistin, à cheval, porte une cuirasse à écailles sur une longue robe flottante qui lui descend jusqu'aux pieds; il est coiffé d'un casque ou bonnet pointu très-élevé, dans le genre de celui que portent encore aujourd'hui les Persans. Une petite figure qui termine l'une des pièces triangulaires a sur la tête une coiffure qui ressemble beaucoup à celles des personnages que l'on voit dans les bas-reliefs récemment arrachés aux ruines de Ninive ; enfin les animaux des arcades sont traités dans un style tout à fait oriental. Ne doit-on pas voir l'arbre appelé hom, l'un des emblèmes sacrés des anciennes religions de l'Asie, dans cette sorte d'arbre qui s'élève entre les lions et les paons affrontés (1) ?

L'évangéliaire de Saint-Émereau de Ratisbonne a été écrit en 870 pour Charles le Chauve, dont la figure est reproduite dans l'une des miniatures qui ornent ce livre. Donné à cette célèbre abbaye par l'empereur Arnould, il fut revêtu, sous l'abbé Ramuold, vers 975, durant le règne d'Othon II, de la riche couverture d'or qu'il a heureusement conservée jusqu'à nos jours (2), et dont nous donnons plus loin la reproduction dans notre planche XXIX. Il serait possible que cette belle pièce d'orfévrerie eût été composée par un orfèvre allemand ; nous ne le pensons pas cependant; mais dans tous les cas, les bas-reliefs d'or que l'orfévre a introduits dans son œuvre sont évidemment grecs ; on ne peut se refuser à reconnaître la main d'un Byzantin danscette correction de dessin et ce fini d'exécution qui n'appartenaient alors qu'aux meilleurs artistes de l'école orientale. Le style de la composition et le dessin sont d'ailleurs en rapport parfait avec celui des miniatures qu'on trouve dans les manuscrits grecs de la meilleure époque du dixième siècle.

Le bas-relief d'ivoire représentant le Crucifiement, qui décore la couverture de l'évangéliaire de l'empereur Henri II, doit être de quelques années postérieur aux bas-reliefs d'or de l'évangéliaire de Saint-Émeran, mais il est antérieur à la confection du manuscrit, qui n'a été écrit que vers 1014 (3). Une inscription gravée sur le listel d'or qui encadre la bordure

(1) On peut consulter sur le hom un article de Charles Lenormant dans les *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 16.

(2) Mabillon, *Iter germanicum* ; — Eckhart, *Comment. de reb. Fr. orient.*, t. II, p. 563 ; — P. Colomanno, *Dissertatio in aureum ac pervetustissimum SS. Evangeliorum codicem Ms. monasterii S. Emmeranni* ; Ratisbonæ, 1786 ; — *Allgemeine Auskunft über die K. Hof- und Staatsbibliothek zu München* ; München, 1851, p. 38 et 56. Cette couverture a 43 centimètres de hauteur sur 33 de largeur.

(3) *Allgemeine Auskunft über die K. Hof- und Staatsbibliothek zu München.* München, 1851.

d'ivoire, établit, il est vrai, que la couverture d'orfévrerie a été exécutée, comme le manuscrit, pour l'empereur Henri II, mais l'état matériel de la pièce constate que le bas-relief n'avait pas été fait pour elle. Ce bas-relief, en effet, très-complet avec sa bordure de feuillages empruntée à l'antiquité, était trop petit pour remplir le cadre d'or disposé par l'orfévre, et il a fallu pour couvrir l'espace rapporter deux bandes d'ivoire à droite et à gauche du bas-relief dans le sens de la hauteur. On n'aurait pas manqué de donner au bas-relief la dimension nécessaire pour remplir le cadre d'or, si on l'avait fait exécuter tout exprès. L'ivoire, de même que les émaux byzantins qui l'accompagnent, a dû être remis avec des pierreries à l'orfévre allemand qui a composé avec ces éléments la couverture du livre. L'art allemand n'aurait pu produire à la fin du dixième siècle ou dans les premières années du onzième, une œuvre aussi correcte et aussi finement exécutée. Le style de la composition de ce bas-relief est d'ailleurs en rapport avec les miniatures des manuscrits grecs de la bonne époque du dixième siècle ; le Fleuve qui est au bas du tableau n'est-il pas la copie ou l'imitation d'une statue antique ? Le soleil et la lune sont personnifiés, comme de coutume, au-dessus de la croix du Christ ; mais l'artiste byzantin s'est sans doute inspiré de l'une des belles productions antiques qui décoraient en grand nombre l'Hippodrome de Constantinople, en représentant le soleil sous la figure d'Apollon dans un quadrige (1), et la lune sous la figure de Diane dans un char attelé de quatre bœufs. Cinq bas-reliefs d'ivoire reproduisant tous le crucifiement du Christ, parmi lesquels figure celui dont nous nous occupons, ont été publiés par le R. P. Cahier dans les *Mélanges d'archéologie*. Si l'on compare notre bas-relief avec les quatre autres, on jugera facilement de la différence de style qui les caractérise : ceux-ci appartiennent à l'art carolingien du Rhin ; un certain air de famille les rapprochent des œuvres byzantines, parce que c'est de Constantinople qu'était venue à l'époque de Charlemagne la restauration de l'art en Occident, et que les empereurs d'Allemagne, par des communications fréquentes avec Constantinople, avaient presque constamment ravivé l'impulsion donnée par ce grand homme, mais les œuvres de l'Occident ont conservé un caractère qui leur est propre. Si le soleil et la lune sont représentés dans les quatre bas-reliefs de l'école rhénane, c'est sous la figure de personnages en buste ; ces figures, pas plus que celles des fleuves personnifiés dans deux de ces sculptures, ne paraissent inspirées aux artistes par la vue des monuments de l'antiquité.

L'ivoire de Metz, qui reproduit aussi le Crucifiement, est d'une exécution plus parfaite encore. La croix repose sur une colonne dans le style de l'antiquité. A la droite du Christ, on voit la nouvelle Loi recevant le sang du Sauveur, et la Vierge ; à sa gauche, l'ancienne Loi qui détourne la tête, et saint Jean. Le haut du tableau est occupé par deux anges volants et par deux médaillons renfermant les figures en buste du soleil et de la lune. Au-dessous du groupe central on trouve à droite et à gauche de la colonne deux petits monuments à coupole, que soutiennent des pilastres. Plus bas, l'artiste a sculpté les symboles des Évangélistes sous la figure de personnages assis, ayant les têtes symboliques de l'aigle, du bœuf, du lion et de l'ange, et plus bas encore, la terre et l'Océan. Dans le piédestal de la colonne on a sculpté une petite tête du meilleur goût ; on lit cette inscription sur la bordure qui l'encadre : Adalbero Crucis XPI (Christi) servus. Cette jolie tête dans le style antique, où

(1) Anonym. *Antiq. Const.*, lib. I ; ap. Banduri, p. 13.

quelques archéologues veulent voir le portrait d'Adalbéron, pourrait bien n'être que la représentation de la tête d'Adam prêt à sortir de son tombeau.

Les figures dans ce bel ivoire dénotent une étude assez sérieuse de la nature morte et de la nature vivante. Rien sous le rapport des airs de tête ne saurait être mieux traité que les deux médaillons supérieurs ; la tête sculptée dans le piédestal est une délicieuse miniature; le Christ présente un ensemble et des attaches très-convenables, et les autres personnages sont groupés avec intelligence. Quoique le nom de l'évêque Adalbéron, gravé sur le piédestal, dénote l'existence de cet ivoire en Allemagne à la fin du dixième siècle, il n'est pas possible de voir dans cette sculpture une production de l'art allemand, qui, à cette époque, était encore empreint du cachet de la décadence ; il faut y reconnaître, au contraire, la main d'un artiste grec de la brillante école du dixième siècle. L'ivoire a pu être apporté de Constantinople et donné à Adalbéron, qui y aura fait graver son nom, ou bien sculpté en Allemagne par un des artistes attirés à la cour de l'impératrice Théophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète, qui, en 972, avait épousé Othon II.

On a vu que dans les citations que nous avons faites des monuments de l'art byzantin du dixième siècle, nous n'avons indiqué aucune production de la statuaire ; c'est qu'en effet les statues et les sculptures de grande proportion font complétement défaut à cette époque ; les auteurs n'en mentionnent aucune. Il est à croire que les encouragements prodigués aux arts par Constantin Porphyrogénète ne s'appliquèrent pas à la statuaire. L'auteur anonyme qui nous a laissé la vie de Constantin ne fait pas, en effet, figurer les sculpteurs (1) parmi les artistes auxquels ce prince accordait sa protection et dont il dirigeait les travaux. Ce sont après les peintres, les mosaïstes tailleurs de marbre (2), les émailleurs, les orfévres et les ciseleurs sur fer. En dehors de la peinture, qu'il cultivait de prédilection, les ouvrages sortis de ses mains ne sont que des pièces d'orfévrerie ou de mosaïque. La statuaire peut être considérée comme la régulatrice des autres arts d'imitation, et l'abandon dans lequel il la laissa devait amener inévitablement la décadence de l'art.

Ainsi, il faut le reconnaître, tous les artistes s'étaient voués exclusivement à la pratique des arts industriels durant le neuvième siècle et durant le dixième. Le peintre enrichissait les manuscrits de miniatures ou fournissait des cartons aux mosaïstes ; le sculpteur s'était fait orfévre, fondeur en bronze, ciseleur sur métaux, ou s'adonnait à la sculpture de petite proportion sur ivoire. Par suite de cet entraînement que favorisait le goût du luxe, les arts industriels atteignirent à cette époque au plus haut degré de perfection. Mais attaché à l'industrie, suivant les besoins du moment, soumis au caprice de la mode, se prêtant uniquement à des applications qui lui donnaient un caractère d'utilité pratique, l'art, ce grand art inspiré d'en haut, qui vit de sa propre vie sans préoccupations vénales, sans arrière-pensée matérielle, devait bientôt cesser d'exister (3).

Aussi, à partir du onzième siècle, nous n'aurons plus qu'à constater la décadence toujours croissante de l'art.

(1) Γλυφεῖς.

(2) Λιθοξόοι. Voy. la citation dans la note 4 de la page 42, et aussi la note 2 de la page 38.

(3) Dans un rapport de l'Académie des beaux-arts sur le savant ouvrage de M. le comte de Laborde, *De l'Union des arts et de l'industrie*, l'Académie a signalé touts les dangers de cette absorption de l'art par l'industrie ; en empruntant quelques mots à ce remarquable rapport, nous fournissons ici un exemple frappant à l'appui de ses conclusions.

V

De Basile II (976) *à la fin du XII siècle.*

A la mort de Romain II (963), Basile et Constantin, ses deux fils, âgés, l'un de cinq ans, l'autre de deux, avaient été proclamés empereurs, sous la tutelle de leur mère Théophano ; mais ils ne régnèrent réellement qu'après que Jean Zimiscès, qui gouvernait l'Etat avec le titre d'empereur, eut cessé de vivre (976). Constantin qui resta plongé toute sa vie dans l'oisiveté et dans les plaisirs, avait abandonné à Basile le soin du gouvernement de l'empire. Celui-ci, au contraire, avait hérité des grandes qualités militaires et de la valeur du chef de sa maison, dont il portait le nom. Guerrier intrépide et grand capitaine, son long règne se passa en guerres ruineuses contre les Sarrasins et les Bulgares, et contre Othon, empereur d'Allemagne ; il ne put donc s'occuper que fort peu des arts, et ne sut pas, comme son aïeul Constantin Porphyrogénète, imprimer aux artistes une bonne direction.

Cependant l'impulsion donnée par Constantin VII fit encore sentir son influence durant la première moitié du règne de Basile (976 † 1025). On en trouve la preuve dans les miniatures d'un magnifique psautier grand in-folio que possède la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise (1). Ce beau livre, écrit pour Basile II, renferme dans sa première page le portrait en pied de cet empereur, représenté dans la force de l'âge, en tenue militaire : un ange lui pose une couronne sur la tête, un autre ange lui met une lance à la main ; une foule de gens sont prosternés devant lui. La feuille suivante offre six miniatures où sont représentés divers sujets tirés de l'histoire de David. L'écriture indique la fin du dixième siècle. Nos lecteurs trouveront la reproduction de ces deux feuilles dans nos planches XLVIII et XLIX tome II. Ces peintures ne valent peut-être pas, sous le rapport du dessin, celles des manuscrits que nous avons cités plus haut ; cependant elles émanent d'un artiste qui avait conservé la bonne manière de l'école de Constantin Porphyrogénète. Le dessin ne manque pas de correction, les sujets sont sagement composés, les mouvements sont justes et le jet des draperies est bien étudié ; le coloris, d'un ton vigoureux, ne laisse rien à désirer.

Un bas-relief d'or que possède le Musée du Louvre, et qui doit être de la fin du dixième siècle ou aux premières années du onzième, vient encore démontrer que l'école byzantine de cette époque possédait des artistes de talent. Ce bas-relief, malheureusement détérioré, recouvrait une boîte qui servait, soit de reliquaire, soit à renfermer le livre des Évangiles. Il a appartenu à l'abbaye de Saint-Denis. Un ange y est représenté assis auprès du tombeau du Christ et montrant à Marie-Madeleine et à Marie, mère de Jacques, que Jésus en est sorti. Des inscriptions en relief relatives au sujet existent sur le fond ; elles sont tirées des Évangiles de saint Marc et de saint Matthieu. Quant à celle qui forme bordure autour du sujet elle a été composée pour le bas-relief ou empruntée à l'un des Pères grecs (2). Le beau

(1) *Psälterium cum amplissima marginali Patrum catena*, Codex XVII, in-folio maj. Il a été décrit par Theupolo, *Graeca D. Marci Bibl. codicum mss. per titulos digesta*; 1740.

(2) On peut la traduire ainsi : Avec quelle grâce maintenant l'ange est apparu aux femmes, et (il est apparu) portant au loin et avec éclat les signes de la pureté innée et immatérielle, et par la beauté, revêtant la lumière de la résurrection, criant : le Seigneur est ressuscité.



caractère des figures et l'agencement des draperies témoignent encore d'une bonne époque ; l'auteur de cet ouvrage devait procéder de l'école du dixième siècle. Mais les soldats qui gardent le tombeau du Sauveur sont beaucoup plus petits que les personnages principaux ; cette faute de goût annonce déjà la décadence. La reproduction que nous donnons ici de cette pièce dans la planche X nous dispense d'une plus longue dissertation.

Sous un prince uniquement occupé de la guerre, les arts, ne recevant plus d'encouragements, ne pouvaient qu'aller en déclinant chaque jour. Un manuscrit qui doit avoir été exécuté vers la fin du règne de Basile II va nous appprter la preuve qu'il faut dater de cette époque le commencement de la décadence de l'école byzantine. Ce manuscrit est le célèbre livre de la Vie des saints connu sous le nom de *Menologium Græcorum*, qui appartient à la Bibliothèque Vaticane (1). Il fut écrit et enrichi de nombreuses miniatures par ordre de Basile II. Ces miniatures sont d'autant plus intéressantes pour l'histoire de l'art qu'elles n'émanent pas d'un seul artiste ; huit peintres ont concouru à illustrer ce livre en laissant leurs noms à côté de leurs œuvres. On trouve donc là non pas l'expression du talent individuel d'un artiste, mais bien celle du style de toute une époque. Eh bien, on ne rencontre plus dans ces miniatures aucune trace des traditions de l'art antique ; le costume contemporain est adopté partout; le dessin, dans plusieurs des compositions, est assez correct, mais les attitudes sont souvent tourmentées et présentent des mouvements exagérés. On remarque surtout dans un assez grand nombre de miniatures une tendance à l'allongement des proportions qui allait devenir le caractère particulier de l'école byzantine au onzième siècle.

Nous pouvons citer plusieurs monuments dont la date du onzième siècle est certaine, et qui justifieront de la décadence de l'art byzantin à l'époque de leur exécution.

Nous plaçons en premier lieu une tablette d'ivoire bien connue (2), appartenant au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris, et représentant l'empereur Romain IV (1068 † 1071) et Eudocie, sa femme. Le Christ, élevé sur un piédestal, place la couronne impériale sur la tête de chacun des deux époux. Au-dessus de la tête de l'empereur on lit : ΡΩΜΑΝΟC ΒΑCΙΛΕΥC ΡΩΜΑΙΩΝ, Romain, empereur des Romains ; et au-dessus de la tête de l'impératrice : ΕΥΔΟΚΙΑ ΒΑCΙΛΙC ΡΩΜΑΙΩΝ, Eudocie, impératrice des Romains.

Nous indiquerons encore trois manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris : un grand in-folio contenant les œuvres choisies de saint Jean Chrysostome (3), avec quatre grandes miniatures à pleine page; il a écrit pour l'empereur Nicéphore Botaniate (1078 † 1081) ; un évangéliaire in-quarto (4), et les œuvres du moine Jacobus (5), qui sont

(1) Ce manuscrit grand in-folio est catalogué sous le n° 613. Ses miniatures ont 16 centimètres de largeur sur 11 de hauteur. Il a été publié en trois volumes in-folio, avec la gravure très-médiocre des miniatures, sous le titre de *Menologium Græcorum*. Urbini, 1727.

(2) Elle a été publiée par Du Cange, *Historia Byzantina;* Paris, p. 162 ; Venetiis, p. 135 ; dans le tome III du *Thesaurus diptychorum* de Gori, p. 14 ; elle fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe VII, *g*, du Catalogue de M. Oldfield déjà cité ; les *Annales archéologiques* en ont donné une excellente gravure, t. XVIII, p. 197 enfin M. Chabouillet en a fourni la description dans son *Catalogue raisonné des camées, pierres gravées et autres monuments exposés dans le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale de Paris*, n° 3268.

(3) Fonds Coislin, n° 79.

(4) Ancien fonds, n° 74.

(5) Ancien fonds, n° 1208.

enrichis d'une quantité considérable de miniatures distribuées à même le texte, comme dans les livres illustrés de notre époque.

On peut constater dans ces différentes productions des arts du dessin les défauts que nous avons signalés. La tendance à l'allongement des proportions est remarquable dans toutes; les têtes sont encore traitées avec entente du dessin, mais les extrémités sont souvent maigres et négligées. Dans l'ivoire de Romain IV, le Christ a conservé le costume de l'antiquité, aussi sa tunique et son manteau sont-ils disposés avec assez d'art; mais l'empereur et l'impératrice sont enfermés dans des costumes chargés de pierreries et d'une roideur telle qu'ils ne peuvent faire aucun pli. Ce défaut est encore plus apparent dans les costumes des quatre grands officiers de la couronne qui sont placés auprès du trône de Nicéphore Botaniate, dans la première vignette du manuscrit des œuvres de saint Jean Chrysostome ; ils semblent enfermés dans des gaines. La roideur et la mauvaise grâce des costumes de cette époque devaient en peu de temps amener nécessairement la sculpture, même dans les sujets où l'artiste n'était pas contrarié par le costume officiel, à un travail mesquin dans les vêtements, à des plis droits parallèles et serrés et à cette reproduction d'étoffes à franges de perles rehaussées de pierreries encastillées, qui ne permettaient plus de donner aucun mouvement aux draperies.

Malgré les défauts dans lesquels elle était tombée, l'école byzantine du onzième siècle ne manquait pas cependant d'une certaine correction; elle avait conservé surtout une délicatesse achevée dans l'exécution. Elle se faisait remarquer par une grande variété de motifs et une richesse inouïe dans tout ce qui se rapportait à l'ornementation. Rien de plus finement traité que les têtes dans le bas-relief d'ivoire de Romain IV; rien de plus spirituellement touché que les petites figures des sujets, souvent si compliqués, des miniatures de l'évangéliaire que nous venons de citer. (Nous avons reproduit dans la planche LXXXVII de notre Album, une miniature et une vignette tirées du manuscrit du moine Jacobus.)

L'école byzantine du onzième siècle était donc encore à la tête du mouvement artistique en Europe, et c'est dans son sein que l'Occident venait chercher des artistes pour reconstituer ses écoles ; c'est à Constantinople qu'on faisait exécuter les grandes productions des arts industriels.

Des artistes grecs avaient été appelés à la cour des empereurs d'Allemagne, par suite du mariage d'Othon II (972) avec la princesse grecque Théophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète. On en trouvait encore en Allemagne au onzième siècle, comme on le verra plus loin. Didier, le célèbre abbé du mont Cassin, le restaurateur des arts en Italie, faisait venir de Constantinople, vers 1068, des artistes fort habiles dans tous les genres, pour les placer à la tête des écoles qu'il ouvrait dans son monastère, afin d'y exercer des enfants à la pratique de tous les arts libéraux et industriels (1). Des sculpteurs grecs, d'après l'opinion d'Émeric David, s'introduisaient en France dès le commencement du onzième siècle, et y fondaient des écoles. Ce savant croit en trouver la preuve dans certains monuments de Dijon, d'Avallon, d'Arles et de Chartres (2).

Ce fut Constantinople qui produisit un monument que nous aurions dû citer plus haut,

(1) *Chronica S. monast. Casinensis auctore* LEONE, GARD. EPISCOP. OSTIENSI. Lut. Par., 1668, lib. III, cap. XXXIII, p. 351.
(2) ÉMERIC DAVID, *Histoire de la sculpture française*. Paris, 1853, p. 46 et 186.

pour appuyer l'appréciation que nous avons faite du style de l'école byzantine du onzième siècle. Nous voulons parler des portes de bronze damasquiné d'argent qui décoraient l'entrée principale de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome. Ces portes ont péri dans l'incendie de 1823, et il n'en reste que quelques fragments qui sont déposés dans les magasins de l'église ; les gravures qui accompagnent la description que d'Agincourt en a donnée (1) suffisent au surplus à faire connaître l'ensemble de la composition et le style du dessin des sujets exprimés sur le bronze par la damasquinure. Une inscription latine constatait que ces portes avaient été faites à Constantinople en 1070, par les soins du consul Pantaléon, au temps du pape Alexandre II et du moine Hildebrand, archidiacre de l'Église romaine, qui se rendit ensuite si célèbre sous le nom de Grégoire VII (2).

Ces portes étaient divisées en cinquante-quatre compartiments ou panneaux. Les sujets, figures et inscriptions, qui s'y trouvaient reproduits étaient dessinés et gravés en creux sur le bronze, qui présentait une épaisseur d'environ un centimètre, et les entailles ainsi tracées avaient été ensuite remplies de filets d'argent qui faisaient ressortir le dessin sur le bronze. On pourra juger par les gravures publiées par d'Agincourt de l'allongement des proportions que nous avons signalées dans les figures comme un des caractères particuliers de l'école byzantine au onzième siècle. Quoi qu'en dise ce savant, pour qui c'était un parti pris de dénigrer tout ce qui appartenait au moyen âge, nous trouvons que le dessin des sujets damasquinés sur le bronze ne manquait pas absolument de correction.

On peut aussi regarder comme appartenant au onzième siècle : 1° un coffret d'ivoire conservé dans le trésor de la cathédrale de Troyes. Il fut apporté de Constantinople, vers 1205, par le chapelain de l'évêque Garnier de Traisnel qui mourut en Orient. On voit sur le dessus deux empereurs à cheval sortant du palais impérial. Ils sont revêtus du costume militaire porté par Basile II dans la miniature que reproduit notre planche XLVIII. La face de devant offre une chasse au lion et celle de derrière une chasse au sanglier (3) ; 2° un triptyque conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (4), représentant dans la partie centrale le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, debout en prière. Constantin le Grand et sainte Hélène, sa mère, sont représentés au pied de la croix, dans une proportion beaucoup plus petite que les trois figures principales ; chacun des volets est enrichi de cinq bustes de saints en médaillons.

Nous signalons encore comme de la fin du onzième siècle ou des premières années du douzième une belle figure de saint Jean-Baptiste en bas-relief, de la collection de M. Joseph Mayer, de Liverpool, et une figure de la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, appartenant à M. le comte de Bastard (5). Nous donnons ici dans la planche XI, la reproduction d'un triptyque d'ivoire dont nous attribuons la partie centrale à la même époque.

(1) D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. II, p. 48 ; t. III, *Sculpt.*, p. 13 ; t. IV, planches XIII à XX.

(2) Ciampini, *Vetera monimenta*. Romæ, 1690, t. I, p. 35.

(3) Ce coffret a été reproduit par M. Arnaud, *Voyage arch. dans le dép. de l'Aube*, et par M. Lebrun-Dalbanne, *le Trésor de la cathédrale de Troyes*.

(4) N° 2369 du Catalogue de M. Chabouillet, cité plus haut. La Société Arundel de Londres a publié cette pièce dans ses moulages. Elle se trouve décrite, classe VII, *f*, et photographiée dans le Catalogue de ces moulages, publié par M. Oldfield déjà cité ; elle a été gravée par M. Guillaume et publiée dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 109.

(5) La Société Arundel de Londres a publié les moulages de ces deux pièces, classe VII, *h* et *k* du Catalogue de M. Oldfield ; la Vierge, gravée par M. Gaucherel, a été publiée dans les *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 363.

L'art ne put que dégénérer durant le douzième siècle. Attaqué par les Arabes et les Turcs du côté de l'Orient, par les Bulgares et souvent même par les Latins en Occident, l'empire perdit chaque jour de sa force, et les Comnène, qui s'assirent sur le trône de Constantinople, de 1081 à 1185, tout occupés à le défendre contre tant d'ennemis, ne purent que fort peu s'occuper des arts. Ils bâtirent cependant quelques églises et restaurèrent plusieurs palais, mais les auteurs ne font aucune mention de la sculpture comme ayant été appelée à les décorer. Ainsi Nicétas, qui donne quelques détails sur les embellissements que Manuel Comnène (1143 † 1180) avait fait faire aux deux palais impériaux, ne parle que de mosaïques de couleur sur fond d'or, qui reproduisaient ses combats contre les barbares (1). Jean Comnène ayant vaincu les infidèles, Constantinople lui décerna les honneurs du triomphe. Un char brillant d'or et de pierreries avait été préparé pour son entrée dans la ville, mais Jean refusa d'y monter et voulut qu'on y plaçât une image de la Vierge, parce que c'était à la protection de la Mère du Christ qu'il attribuait ses victoires. Si une seule grande statue de la Vierge eût existé à Constantinople, on s'en serait certainement servi en cette occasion ; or, Jean Cinname, historien contemporain, qui rapporte le fait, parle d'une image peinte et non d'une figure de ronde bosse (2).

Il faut donc admettre que la grande sculpture continua à être abandonnée durant le douzième siècle comme dans les trois siècles précédents, et que les sculpteurs se vouèrent exclusivement aux ouvrages de petite proportion sur l'ivoire, le bois ou les métaux. Le style qui prévalut au douzième siècle ne paraît pas s'être écarté sensiblement de celui que nous avons signalé pour le onzième.

VI

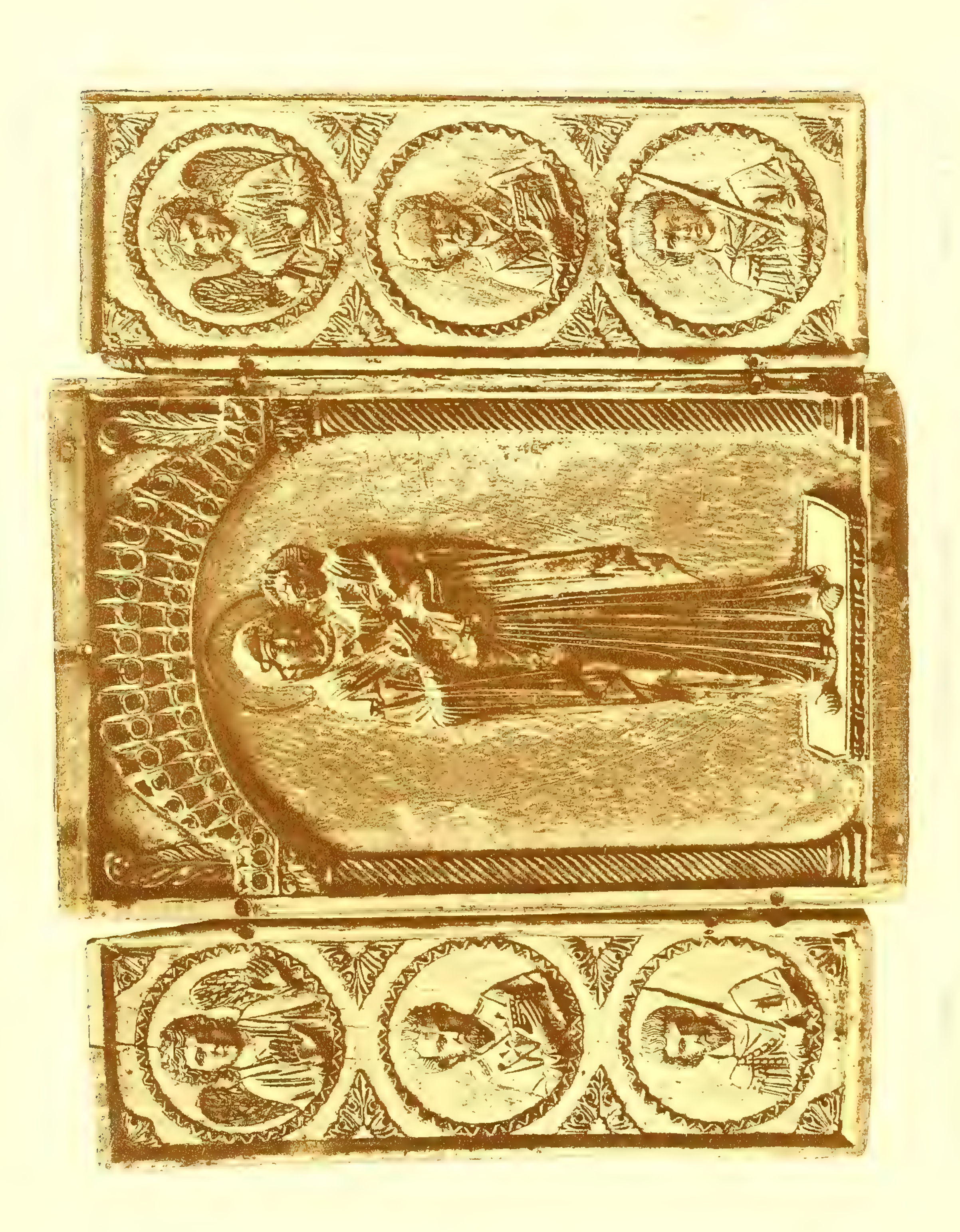
Du XIII[e] siècle à la chute de l'empire.

Un grand événement qui signala le commencement du treizième siècle vint porter le dernier coup à l'art byzantin, et amena sa décadence complète. Alexis Comnène, pensant qu'il ne pouvait trouver dans ses propres forces des ressources suffisantes pour repousser les musulmans qui attaquaient l'empire, crut devoir réclamer les secours des princes d'Occident. Dans une lettre qu'il écrivait à Robert, comte de Flandre, en 1095 (3), il eut l'imprudence de faire connaître les immenses richesses que renfermait Constantinople et de les présenter aux Latins comme un appât qui devait les décider à empêcher l'empire d'Orient de tomber aux mains des infidèles. « Vous devez combattre avec toutes les forces de l'Occi-
» dent, disait l'empereur au comte de Flandre, avant de souffrir que Constantinople soit
» prise par les Turcs. Ne vaut-il pas mieux que la cité impériale tombe dans vos mains que
» dans celles des païens, car elle renferme les plus précieuses reliques de Notre-Seigneur,
» la colonne à laquelle il fut attaché, le fouet qui servit à la flagellation, la robe écarlate
» dont il fut revêtu, la couronne d'épines dont on lui ceignit la tête, le roseau qu'on plaça
» dans ses mains en guise de sceptre, les vêtements dont il fut dépouillé sur le Calvaire, la

(1) Nicetæ Choniatæ *Historia*, lib. VII, § 3. Bonnæ, p. 269.

(2) Ἀμέλει καὶ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου ἐνθέμενος αὐτῷ, lib. I, § 5. Paris., 1670, p. 7.

(3) Martenne et Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, t. I, col. 267.



» plus grande partie de la croix où il fut crucifié, et les clous qui l'y attachèrent. Si vous ne » voulez pas combattre pour tout cela et que l'or vous tente davantage, vous en trouverez » plus à Constantinople que dans le monde entier, car les seuls trésors de ses basiliques suf- » firaient à enrichir toutes les églises de la chrétienté, et tous ces trésors ne peuvent, réunis » ensemble, atteindre à la valeur de celui de Sainte-Sophie, qui n'a jamais pu être égalé que » par les richesses du temple de Salomon. Il n'y a pas d'expressions possibles pour décrire les » trésors que renferme Constantinople, car non-seulement on y trouve ceux accumulés par » les empereurs byzantins, mais tous ceux encore des anciens empereurs romains qui sont » enfouis ici dans les palais. »

Constantinople évita cependant de tomber aux mains des premiers croisés. Bien qu'il en fût vivement pressé par Bohémond, fils de Robert Guiscard, l'ennemi acharné d'Alexis Comnène, Godefroy de Bouillon refusa d'attaquer la ville. Louis VII aussi, qui avait été reçu dans le palais de Manuel Comnène, traversa le Bosphore et passa en Asie sans s'être emparé de Constantinople comme il aurait pu le faire. Mais en 1203, les Français et les Vénitiens avaient préparé une nouvelle croisade dans le but de reconquérir Jérusalem, que les armes de Saladin avaient récemment enlevée aux Latins. Sous le prétexte de rétablir sur le trône de Constantinople Isaac l'Ange, qui avait été détrôné et aveuglé par son frère Alexis, ils mirent le siége devant la ville. Bien que les croisés eussent été repoussées dans un premier assaut, l'usurpateur Alexis prit peur et abondonna sa capitale. Isaac, qui languissait depuis huit ans dans un cachot, fut alors rétabli sur le trône par ses propres sujets. Constantinople pouvait donc échapper encore à la rapacité des Latins, mais les croisés et Isaac en vinrent bientôt à se quereller sur l'exécution des traités que son fils avait faits avec eux pour assurer sa délivrance. Pendant ce conflit, les Constantinopolitains se soulevèrent contre l'empereur, et Mourzoufle s'empara de la couronne après avoir étranglé de ses propres mains le fils d'Isaac. Les Latins refusèrent alors de s'entendre avec l'usurpateur, et le 9 avril 1204, ils commencèrent l'attaque de la ville, qui fut prise quelques jours après. Les soldats, sans pitié, passèrent au fil de l'épée tout ce qui s'offrit à leurs coups ; ils se livrèrent à un pillage effréné et mirent le feu partout. Ils n'épargnèrent pas plus les églises que les palais, entrèrent à cheval dans le temple de Sainte-Sophie et chargèrent leurs montures des plus précieux trésors du sanctuaire. L'autel, chef-d'œuvre d'orfévrerie, fut brisé en morceaux et partagé entre les pillards (1).

Les chefs de la croisade parvinrent enfin à faire cesser le carnage et les désordres de tout genre auxquels se livraient les soldats ; mais ce fut pour imposer des règles au pillage, qui fut continué au profit commun des confédérés. Tout le butin fut ramassé et mis en masse, puis partagé entre les Français et les Vénitiens (2). Ce butin fut immense. Le palais du Bucoléon, dont s'empara le marquis de Montferrat, renfermait des trésors considérables. « Del trésor qui estoit ou palais, dit Villehardouin, ne covient-il mie à parler ; car tant en i » avoit que ce n'estoit fins ne mesure. » Le palais de Blaquernes, où s'installa Henri de Hainaut, n'en contenait pas moins. « Là fut li trésors si grans trovés, ajoute le chevalier

(1) Nicetæ Choniatæ *Historia*. Bonnæ, p. 757.

(2) Joffroi de Villehardouin, *De la conqueste de Constantinople*, édit. Paulin Paris, 1838, p. 80 et suiv. — Andrea Morosini, *l'Imprese e espeditioni di Terra Santa et l'acquisito fatto del imperio di Constantinopoli*, lib. II, p. 199. Venetia, 1627.

» chroniqueur, qu'il n'i en avoit mie mains qu'en celui de Bouche-de-Lion. Les autres gens » qui furent espandus parmi la ville gaignèrent assez, et fu si grans li gaaings que nus ne » vos en sauroit dire le nombre ; si come d'or et d'argent, de vesselemente, de pierres pré- » cieuses, de dras de soie, de samis, de robes vaires et grises, et hermines, et de tous les fiers » avoirs qui onques furent en terre trovés. Depuis la création du monde, dit en terminant » Villehardouin, jamais il ne fut fait un si grand butin dans une ville conquise. »

Quant à ces magnifiques statues de marbre, chefs-d'œuvre des grands artistes de l'ancienne Grèce, qui depuis plus de huit siècles faisaient l'ornement de la ville impériale et qui avaient tant contribué à y entretenir les saines traditions de l'antiquité, le bon goût et le culte des arts, les chevaliers victorieux, qui faisaient profession d'ignorance, n'y firent pas la moindre attention ; elles furent sans doute brisées au milieu du désordre ou périrent dans l'incendie. Nulle mention n'en est faite dans les chroniques du temps, aucune ne fut apportée en Europe. Les chefs de la croisade ne traitèrent pas avec le même dédain les monuments de bronze ; mais ce ne furent pas les merveilleuses beautés artistiques dont étaient empreintes ces belles productions de la statuaire antique qui attirèrent leur attention, la matière seule dont elles étaient formées les fit distinguer des œuvres de marbre ; elles furent brisées et converties en pièces de monnaie, Nicétas a donné l'énumération des principales statues qui furent ainsi fondues (1). On doit signaler parmi les plus remarquables la statue colossale de Junon, qui s'élevait dans le forum Constantin ; il fallut un chariot attelé de quatre paires de bœufs pour en transporter seulement la tête du forum dans le grand palais où se faisait la fonte ; le groupe de Pâris présentant la pomme à Vénus ; Bellérophon sur le cheval Pégase ; l'Hercule colossal revêtu de la dépouille du lion de Némée, qu'on attribuait à Lysippe : pour donner une idée de l'élévation de cette statue, Nicétas ajoute que sa jambe était de la hauteur d'un homme ; le groupe de l'Ane et de l'ânier qu'Auguste avait originairement placé dans sa colonie de Nicopolis en mémoire d'une circonstance qui lui avait présagé la victoire d'Actium ; la louve allaitant Romulus et Rémus ; un éléphant dont la trompe était mobile ; le sphinx à figure humaine ; une très-ancienne figure de Scylla, femme d'une beauté séduisante de la tête jusqu'à la ceinture, poisson dans le reste du corps ; une très-belle statue d'Hélène, dont la tête était couronnée d'un diadème d'or rehaussé de pierres précieuses. Ce n'est pas sans raison que Nicétas donne le nom de barbares à ces seigneurs francs qui convertirent en gros sous ces statues inestimables.

Les chevaux de bronze que Théodose II avait fait enlever de l'île de Chio furent peut-être les seuls objets qui échappèrent à la fonte ; échus aux Vénitiens dans le partage du butin ils décorent aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc.

Une certaine quantité de reliquaires et des livres saints, également réservés, vinrent enrichir les trésors d'un grand nombre d'églises de France, d'Italie et d'Allemagne. Beaucoup de pierres gravées furent aussi conservées, grâce à leur peu de valeur intrinsèque, et apportées en Europe.

Au moment où les croisés arrivèrent devant Constantinople, en 1203, la ville était encore remplie d'artistes qui avaient voué leur talent aux arts industriels ; des ateliers nombreux

(1) Nicetæ Choniate *Narratio de statuis Constant, quas Latini in monetam conflaverunt* ; apud Banduri, *Imperium orientale. Antiq. Constant.*, t. I, p. 107.

exécutaient des bas-reliefs d'ivoire, des manuscrits à miniatures, de fines mosaïques, des peintures en émail incrusté dans des cloisons d'or, des pièces d'orfévrerie enrichies d'émaux, de ciselures et de bas-reliefs repoussés. Les magasins, dans les principales rues marchandes, regorgeaient de toutes ces richesses (1). Mais que devinrent ces artistes, ces industriels, après que leurs ateliers eurent été dévastés et leurs magasins pillés? Un assez grand nombre durent périr en cherchant à les défendre; d'autres passèrent certainement en Asie à la suite de l'empereur grec Lascaris, que les Constantinopolitains avaient élu lorsque les murailles de la ville étaient déjà au pouvoir des Latins, et durent s'établir dans les grandes villes de la Bithynie, de la Lydie et de la Phrygie, qui composaient l'empire byzantin. Baudouin, comte de Flandre, qui fut élevé au trône impérial par les croisés, ne s'installa donc que sur des ruines. A peine sur le trône, il lui fallut prendre les armes contre les Bulgares réunis aux Grecs, et moins de deux ans après la prise de Constantinople, la sanglante défaite d'Andrinople réduisait l'empire latin à la dernière extrémité.

Ses successeurs ne furent occupés qu'à défendre cet empire attaqué de tous côtés, et c'est à peine si l'on trouve quelque trace du culte des arts à Constantinople durant les cinquante-sept années que dura la domination des seigneurs français. Les empereurs grecs de Nicée, dont tous les efforts étaient dirigés vers la conquête de Constantinople et l'expulsion des Français de l'Orient, ne purent certainement s'occuper que fort peu des arts. On peut donc fixer au commencement du treizième siècle la transformation complète de l'art byzantin. Bien que la décadence se fût manifestée dès le onzième siècle, néanmoins l'école byzantine, jusqu'à la prise de Constantinople par les Latins, avait conservé certaines traditions de l'antiquité et produit des œuvres qui n'étaient pas sans mérite. Les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, que les artistes avaient constamment sous les yeux, ne leur avaient pas permis de s'écarter entièrement de la bonne voie; mais lorsque les Grecs rentrèrent en possession de Constantinople, toutes ces belles productions avaient disparu; privé de ce secours, l'art byzantin ne put jamais se relever.

Les miniatures que renferment les manuscrits byzantins du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle en sont le témoignage. Le dessin est médiocre, un trait noir accuse les contours; si les visages ont conservé un modelé passable et sont parfois finement touchés, les extrémités des figures sont grêles et négligées; l'allongement des proportions, que nous avons signalé dans les productions du onzième siècle et du douzième, et qui ne manquait pas d'une certaine élégance quand il n'y avait pas trop d'exagération, disparaît en général dans les œuvres du treizième siècle. Les draperies sont dures et anguleuses. Nous pouvons citer à l'appui de nos appréciations les miniatures de trois manuscrits de cette époque, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, dont la paléographie et certaines notions ont déterminé la date, à savoir : un évangéliaire grec (n° 54), avec le texte latin en regard, ce qui suffirait déjà pour faire supposer qu'il a été écrit durant le temps de la domination latine, et deux autres évangéliaires (n[os] 93 et 117), et encore les miniatures d'un manuscrit de la bibliothèque Vaticane (n° 1231), renfermant les opinions des Pères de l'Église sur le Livre de Job.

(1) VILLEHARDOUIN, *De la conqueste de Constantinople*, édit. PAULIN PARIS. Paris, 1838, n° 91, p. 65.

Du Cange, dans son *Historia Byzantina*, a publié les figures de Michel Paléologue (1260 ✝ 1282), de sa femme et de son fils, qui se trouvaient peintes dans l'église de Sainte-Marie de Périblepte à Constantinople (1). Ces figures roides et sans vie, enfermées dans des gaînes, donnent une pauvre idée de l'état des arts à Constantinople après la restauration des souverains grecs.

Cette peinture est encore supérieure, sous le rapport du dessin, à celle qui reproduit l'empereur Manuel Paléologue, sa femme Hélène et leurs enfants, dans un manuscrit des œuvres de saint Denis l'Aréopagite, que ce prince avait envoyé à l'abbaye de Saint-Denis (2) en souvenir du bon accueil qu'il y avait reçu en 1401, lors de son voyage en France. L'artiste qui a peint cette miniature y laisse voir tous les défauts de l'école de son temps : les figures sont sans mouvement, les bras collés au corps, les vêtements ne sont que des gaînes : on dirait des figures de bois faites au tour, et posées sur des pieds de portemanteaux. Et cependant les têtes sont d'un dessin assez correct, la peinture est finement touchée et le coloris en est vigoureux (3). (Nous avons donné la reproduction de cette miniature dans la planche LXXXVIII de notre Album.) Le manuscrit datait du onzième siècle, et l'on y voit, de cette époque, une figure en pied de saint Denis qui ne manque pas de mérite. L'empereur Manuel, voulant le donner à l'abbaye de Saint-Denis, s'était fait peindre avec sa femme et ses enfants sur une feuille de parchemin restée en blanc. On peut juger, par la comparaison des deux miniatures, quelle immense distance séparait l'école, encore savante, du onzième siècle de celle qui se produisit après l'invasion des croisés.

Indépendamment de l'état de dissolution dans lequel était tombé l'empire grec au commencement du treizième siècle, une autre cause avait entraîné l'art byzantin dans une voie funeste. Malgré la destruction de l'iconomachie, le culte des images était resté, comme nous l'avons dit, frappé d'atteintes dont il ne put se relever; le clergé, pour éviter les critiques des dissidents, s'attacha à donner des règles à la composition des sujets de sainteté que les artistes auraient à reproduire. Dans l'Occident, au contraire, sauf un certain nombre de types consacrés par la symbolique religieuse dont les artistes ne s'écartaient pas, ils pouvaient donner ample carrière à leur imagination dans la reproduction des scènes de la Bible et de l'Évangile. La crainte que conçurent les évêques de l'Église grecque de voir les artistes de l'école byzantine subir sur ce point l'influence des Latins les engagea sans doute à rendre plus sévères les lois qui leur défendaient de s'écarter des règles prescrites par la discipline ecclésiastique. Il y a mieux, et pour empêcher tout écart, on pensa à rédiger un livre où seraient décrits avec précision les sujets de la symbolique et de l'histoire religieuse que l'art pourrait reproduire, où tout serait indiqué, jusqu'au caractère des figures et au libellé des inscriptions qui devaient les accompagner. Ce code devint dès lors et pour toujours la règle invariable des artistes de l'école orientale.

C'est à M. Didron, le savant directeur des *Annales archéologiques*, qu'on doit la con-

(1) Du Cange, *Historia Byzantina*. Parisiis, p. 234.

(2) Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, 1706, p. 317.

(3) Cette miniature est gravée dans deux ouvrages de du Cange : *Hist. Byzantina* (Parisiis, p. 142), et *Glossarium mediæ et infim. latinit* (Parisiis, 1850, t. VII, pl. VII).

naissance de ce curieux manuel d'iconographie grecque. Lorsqu'il voyageait en Grèce avec M. Durand en 1839, tous deux s'étonnèrent de voir dans toutes les églises, à quelque siècle qu'elles appartinssent, les sujets et les personnages toujours représentés de la même manière. Ainsi à Saint-Luc, le baptême du Christ ou bien la Pentecôte, Moïse ou bien David, étaient figurés en mosaïque absolument comme étaient peints à fresque, dans Cesarini, David, Moïse, la Pentecôte et le baptême de Jésus. Saint-Luc cependant est du dixième siècle et Cesarini du dix-septième. Ils retrouvaient à Athènes, à Mistra, à Saint-Luc, le saint Jean Chrysostome que M. Durand avait dessiné dans le baptistère de Saint-Marc de Venise.

Après avoir quitté l'Attique, ils employèrent un mois à visiter les monastères et les cellules du mont Athos. Toutes les peintures de la sainte montagne ressemblaient identiquement à celles qu'ils avaient vues ailleurs. M. Didron ayant complimenté un peintre d'Esphigménon de la prodigieuse facilité avec laquelle il traçait sur le mur l'esquisse de sujets assez compliqués : « Cela est moins extraordinaire que vous ne pour- » riez le croire, lui dit le peintre. Voici un manuscrit qui nous apprend tout ce que » nous devons faire. Ici on nous enseigne à préparer nos mortiers, nos pinceaux, nos » couleurs, à composer et disposer nos tableaux; là sont écrites les inscriptions et les » sentences que nous devons peindre, et que vous m'entendez dicter à mes élèves. »

Ce manuscrit avait pour titre : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (*Guide de la peinture*). Il existait dans tous les ateliers du mont Athos. M. Didron ne quitta pas la Grèce sans s'être assuré d'en avoir une copie; M. Durand en a fait la traduction, et M. Didron l'a publiée en 1845, avec des notes très-intéressantes, sous le titre de *Manuel d'iconographie chrétienne.*

On prétend dans les ateliers du mont Athos que le *Guide* des artistes a été composé au onzième siècle; cependant nous trouvons dans les manuscrits grecs du onzième siècle et du douzième, et notamment dans le *Ménologe* écrit et peint pour Basile II, des compositions sur des sujets tirés de l'Évangile qui ne sont pas entièrement conformes aux prescriptions du *Guide de la peinture;* ce livre dès lors ne peut être que d'une date postérieure. Les règles générales sur la manière de représenter les scènes de la Bible et de l'Évangile doivent remonter à une époque fort ancienne; mais la tradition suffisait pour maintenir les artistes dans de certaines limites sans leur ôter toute liberté d'imagination. Il a fallu certainement un événement extraordinaire pour engager le clergé grec à faire consacrer ces règles dans un code écrit dont il ne serait plus permis de s'écarter. Ne doit-on pas trouver cet événement dans l'invasion des Latins en Orient et dans la conquête qu'ils firent de Constantinople au commencement du treizième siècle? C'est de cette époque qu'il faut dater en effet la transformation complète de l'art byzantin, qui demeura dès lors immobile et ne subit plus aucune variation. Resserrés dans des limites étroites et ne pouvant en aucune manière donner carrière à leur imagination, les artistes grecs se firent en quelque sorte une liturgie pittoresque et suivirent tous dans leurs ouvrages le même patron arrêté par l'usage. Il en résulte qu'il est presque impossible de déterminer la date des ouvrages byzantins qui ne remontent pas au delà du treizième siècle, à moins que certaines circonstances particulières ne viennent à la faire connaître.

La collection Debruge Duménil possédait plusieurs sculptures byzantines qui fournis-

saient la démonstration de l'immutabilité du style grec à partir du quatorzième siècle. Ainsi les nombreux bas-reliefs sculptés sur une très-belle croix qui, par la forme des caractères des inscriptions qu'on y voit gravées, appartient évidemment à cette époque (1), ne diffèrent en rien, quant au style, de ceux dont est enrichie une autre croix signée du sculpteur Georges Lascaris avec la date de 1567 (2). Les deux artistes auteurs de ces croix avaient au surplus exactement suivi les prescriptions du *Guide de la peinture* dans la composition des sujets qu'ils avaient reproduits; enfin un bas-relief (3) qui paraissait appartenir par son style à la même époque que ces deux croix, était signé Condofidius, de l'île de Naxos, avec la date de 1679.

Si les sculpteurs byzantins, à partir du treizième siècle, avaient renoncé à toute originalité, s'ils avaient perdu les bonnes traditions et abandonné la correction du dessin, ils conservèrent du moins une grande netteté et une finesse délicieuse dans l'exécution. Toutes les personnes qui s'occupent des arts au moyen âge connaissent ces croix sculptées à jour reproduisant dans des proportions très-petites des scènes compliquées tirées de la Bible et des Évangiles. Ces ouvrages sont encore très-recherchés à cause du fini de leur exécution.

Après la prise de Constantinople par les Turcs, ceux des sculpteurs qui n'avaient pas émigré en Occident se retirèrent dans les couvents du mont Athos, qui renfermaient déjà des artistes en tout genre, et la montagne sainte devint dès ce moment l'unique foyer de l'art religieux de l'Église orientale. Les moines du mont Athos ont continué depuis cette époque à s'adonner aux travaux de cette espèce, et le style de leurs sculptures ne diffère presque en rien de celui des belles croix de la collection Debruge Duménil du quatorzième siècle et du seizième.

Il y a cent cinquante ou deux cents ans, des artistes de l'école du mont Athos se sont établis en Russie. Les villes de Kiew et de Viazma sont devenues les principaux centres de fabrication de ces fines sculptures religieuses. Les artistes russes ont conservé les types de l'école grecque du quatorzième siècle, et s'écartent rarement des règles tracées par la tradition et par le *Guide de la peinture*. Les inscriptions en langue russe, écrites fort souvent en caractères slavons dont on ne fait plus usage que dans les livres liturgiques, servent à distinguer ces petits ouvrages des travaux des Grecs.

Nous venons de retracer succinctement la marche de l'art dans l'empire d'Orient depuis la fondation de Constantinople jusqu'à la chute de l'empire sous les coups des Turcs, et dans les chapitres qui vont suivre nous allons dire ce qu'ont fait les Byzantins dans les arts industriels. Tout en reconnaissant que ces arts ont été cultivés en Occident par intervalles, durant de courtes périodes, aux époques mérovingienne et carolingienne, nous croyons pouvoir démontrer que les Grecs ont possédé une immense supériorité sur tous les autres peuples de l'Europe jusqu'au onzième siècle, et que c'est à eux qu'on eut recours en Occident lorsqu'on a voulu restaurer le culte de l'art, à la fin du huitième siècle d'abord, et plus tard à la fin du dixième. Les auteurs grecs ont

(1) J. Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, p. 413 et suiv.
(2) Idem, *ibid.* p. 427.
(3) Idem, *ibid.* p. 440.

constaté qu'une grande quantité de beaux édifices ont été élevés par les empereurs byzantins depuis le quatrième siècle jusqu'à la fin du douzième, et ceux de ces monuments qui sont encore debout constatent le grand mérite des artistes qui les ont construits. Un peuple qui avait produit de si grandes œuvres en architecture devait avoir acquis également une prééminence marquée dans les autres arts, et surtout dans les arts industriels, auxquels le luxe, qui régnait en maître dans l'empire gréco-romain, fournissait des travaux sans cesse renaissants : mais personne ne s'était occupé d'étudier les productions de l'art byzantin; elles étaient dispersées de tous côtés en Europe, négligées ou méprisées pour la plupart et souvent inconnues. Nous avons donc commencé par rechercher les productions artistiques dont l'origine byzantine était incontestable, et après les avoir étudiées attentivement, nous avons reconnu que beaucoup de beaux objets qui passaient pour appartenir à l'art occidental avaient été apportés de l'Orient où étaient sortis de la main d'artistes grecs appelés en Italie, en France ou en Allemagne. Notre opinion a paru excessive à quelques archéologues; on a dit que nous ne voyions partout que du byzantin, mais on n'a pas répondu aux raisons qui nous ont déterminé à classer tel ou tel objet parmi les productions grecques. Certains objets d'art évidemment occidentaux offrant de l'analogie avec des monuments que nous regardons comme byzantins, on s'est servi de cette similitude apparente comme d'une objection pour donner une même origine aux uns et aux autres. Nous répondons que ces objets occidentaux ne sont qu'une imitation d'objets byzantins de même nature. Doit-on s'étonner d'ailleurs de cette apparente similitude? Lorsque Adrien Ier, Léon III et Charlemagne à la fin du huitième siècle, et les Othons à la fin du dixième, ont voulu faire revivre dans leurs États le culte de l'art, c'est à l'Orient qu'ils ont demandé des maîtres (nous l'établirons dans le paragraphe suivant). A ces époques de renouvellement, les artistes occidentaux s'efforçaient d'imiter les productions byzantines. Ainsi le moine de Saint-Gall nous apprend que l'empereur d'Orient (Michel Ier) ayant envoyé des ambassadeurs à Charlemagne, les ouvriers employés par ce prince imitèrent avec une grande intelligence les présents que ceux-ci avaient apportés et d'autres choses rares qu'ils possédaient pour leur usage (1). Il ne faut donc pas s'étonner de voir des sculptures byzantines du neuvième siècle et du dixième attribuées à l'époque carolingienne. Les rois visigoths d'Espagne, de même que les rois francs, s'appliquaient à imiter, autant que possible, les empereurs grecs en toutes choses (2), et les artistes espagnols, de même que les artistes gallo-francs, cherchaient des modèles dans les œuvres orientales. Aussi rien de plus naturel que de retrouver, par exemple, sur la principale couronne du trésor de Guarrazar, des ornements qui se voient sur la magnifique couverture d'évangéliaire de Mouza, produit de la brillante orfévrerie byzantine du sixième siècle.

Aujourd'hui que les monuments grecs du moyen âge sont mieux connus et mieux étudiés, un œil exercé saura bien distinguer les imitations des originaux. Il faut sortir des anciennes données, répudier les vieilles attributions établies sans critique, et arriver, par l'étude de monuments incontestables et par la comparaison, à rendre à leur véritable origine des objets d'art depuis longtemps méconnus.

(1) MONECHI SANGALLENSIS *de gestis Karoli imperat. libri duo*, lib. II, § 7 ; ap. PERTZ, *Mon. germ. hist.*, t. II, p. 751.

(2) LUITPRANDI *Chronicon*, ap. *Luitprandi opera quæ extant*, ed. P. Hier. de la Higuera. Antuerpiæ, 1640.

Il est temps de revenir à l'histoire de la sculpture en Occident au point où nous l'avons laissée, c'est-à-dire à l'époque où les persécutions des empereurs iconoclastes amenèrent l'émigration d'un grand nombre d'artistes grecs en Italie.

§ III

DE L'ART, ET PARTICULIÈREMENT DE LA SCULPTURE, EN OCCIDENT, DEPUIS L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS EN ITALIE AU HUITIÈME SIÈCLE JUSQU'AU TREIZIÈME.

I

En Italie.

La mort de Théodelinde (625) mit fin à la paix et à la prospérité dont avait joui l'Italie sous le gouvernement de cette virile et douce femme. Les luttes intestines qui s'élevèrent après elle entre les chefs de la nation des Lombards, les guerres que cette nation eut ensuite à soutenir contre les Grecs et les Francs, et les querelles sans cesse renaissantes de ses rois avec les papes, ne laissèrent presque aucun instant de repos à l'Italie pendant cent cinquante années; aussi la culture des arts fut-elle à peu près abandonnée dans le royaume des Lombards. Il en fut de même à Rome, sans aucun doute, car le *Liber pontificalis* (1), qui rapporte avec tant de soin tous les travaux d'art exécutés par ordre des papes, est à peu près muet sur ce sujet dans ses narrations depuis le pontificat de Jean Ier (523 † 526), qui coïncide avec la mort de Théodoric, jusqu'à l'avénement de Grégoire III (731). Les seules œuvres d'art dont ce curieux livre fasse mention durant ces deux cent cinq années consistent en un ciborium de bronze que fit exécuter le pape Honorius († 638), en quelques rares mosaïques dont les principales furent faites par les papes Honorius, Sergius († 701) et Jean VII († 708), et en une image d'or de saint Pierre que Sergius plaça dans l'église du Sauveur. On peut donc affirmer que l'art était tombé au dernier degré d'anéantissement en Italie au commencement du huitième siècle. Mais un grand événement qui agitait l'empire d'Orient allait en amener le réveil.

L'empereur Léon l'Isaurien avait proscrit (726) le culte des images dans son empire. Son édit, porté à Rome, excita dans l'Occident une indignation générale. Grégoire II, qui occupait alors le siége pontifical, soutint avec énergie les doctrines de l'Église catholique, et assembla à Rome un synode où l'hérésie naissante fut condamnée. Grégoire III, qui lui succéda en 731, ne déploya pas moins de zèle en faveur de la vénération des images. Il n'hésita pas à faire des remontrances à l'empereur Léon, et ces remontrances n'ayant eu aucun succès sur l'esprit de ce prince, il assembla à Rome un concile composé de quatre-vingt-treize évêques et du clergé romain. La noblesse et les magistrats assistèrent à la délibération. Le concile déclara exclu de la table sainte et séparé

(1) *Liber pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum quem cum cod. Mss. Vaticanis aliisque emendavit J. Vignolius.* Romæ, 1724. — Nous prendrons toutes les citations que nous emprunterons à ce livre dans cette édition de Vignolius, et nous ne les indiquerons plus, en conséquence, que par le numéro et la page du volume.

du corps des fidèles quiconque violerait le respect dû aux images en les détruisant, les déplaçant ou les outrageant par des blasphèmes. Léon, irrité de la résistance qu'il éprouvait à Constantinople et dans les différentes provinces de l'empire d'Orient, ne tarda pas à poursuivre de ses persécutions les artistes, fidèles à la foi orthodoxe, qui continuaient à peindre, à ciseler et à sculpter les saintes images. Constantin Copronyme, fils et successeur de Léon l'Isaurien, continua à persécuter les défenseurs du culte des images, et surtout les artistes qui les reproduisaient. Un grand nombre de ceux-ci, qui travaillaient principalement pour les églises, se voyant privés de toute ressource, se réfugièrent donc en Italie, bien certains de trouver un appui et des moyens d'existence auprès des papes et des prélats qui résistaient si énergiquement aux édits de l'empereur. Les papes les accueillirent avec faveur et ouvrirent des asiles aux émigrés (1). Aussi, dès le pontificat de Grégoire III (731 ✝ 741), et malgré la guerre que celui-ci eut à soutenir contre Luitprand, roi des Lombards, voit-on renaître à Rome le culte des arts. Les travaux artistiques que fit exécuter ce saint pontife sont en effet assez importants, eu égard aux circonstances fâcheuses dans lesquelles il se trouvait. Ayant fait élever dans la basilique de Saint-Pierre, en avant de la confession, six belles colonnes qu'il avait reçues en présent de l'exarque Eutychius, il les surmonta d'une trabes (2) revêtue d'argent, sur laquelle étaient reproduites, d'un côté les figures du Christ et des apôtres, et de l'ature celles de la Mère de Dieu et des saintes vierges. Dans l'abside de l'église Sainte-Marie ad Præsepe (aujourd'hui Sainte-Marie Majeure), il fit faire un bas-relief d'or représentant la Vierge embrassant son divin Fils; à la chapelle du Sauveur, érigée dans la basilique de Saint-Pierre, près de l'abside, une image d'or de la Mère de Dieu, et dans l'oratoire de Saint-André, qui touchait à cette basilique, une image du saint apôtre également d'or. Des peintures vinrent en outre enrichir cet oratoire, ainsi que les églises Saint-Calliste, Saint-Procès et Saint-Martinien, et Sainte-Marie in Cyro. Les appartements qui dépendaient de la basilique de Saint-Pierre en furent également décorés (3).

Ainsi des artistes en différents genres avaient reparu à Rome; et comme depuis plus de deux cents ans les Romains avaient cessé de produire des œuvres d'art, il est impossible de trouver une cause plus naturelle à la renaissance qui se produisit sous le pontificat de Grégoire III, que l'arrivée à Rome de ces artistes grecs qui seuls avaient conservé les belles traditions de l'antiquité et la connaissance de la technique des différents arts industriels. En échange de l'hospitalité qui leur fut généreusement accordée, ils mirent leur talent à la disposition des souverains pontifes, et ils s'acquittèrent noblement de la dette de la reconnaissance, non-seulement par leurs travaux, mais encore en reconstituant les écoles artistiques en Italie. Zacharie, successeur de Grégoire III (✝ 752), put employer le marbre, le verre, les métaux et la mosaïque à la décoration du palais de Latran; il y ajouta un portique qu'il enrichit de peintures

(1) *Liber pontificalis*, in S. Paulo, t. II, p. 129; in Pascale, t. II, p. 317.

(2) On donnait le nom de *trabes* à une sorte d'architrave disposée au-dessus des colonnes qui, dans les anciennes églises, entraient dans la composition de la clôture des sanctuaires (*cancelli*), et aussi à une espèce de poutre jetée en travers du grand arc des absides.

(3) *Liber pontificalis*, t. II, p. 45 et seq.

et qu'il ferma par des portes de bronze sur lesquelles la figure du Sauveur était reproduite. Il fit faire encore pour le grand autel de la basilique de Saint-Pierre un parement en étoffe tissue d'or, où l'on avait représenté le sujet de la Nativité du Christ (1).

Étienne II, Paul I[er] et Étienne III, engagés dans les plus sérieuses difficultés avec les rois lombards, ne purent poursuivre l'œuvre de la restauration de l'art ni utiliser le talent des artistes émigrés avec autant de persévérance que leurs prédécesseurs; mais lorsque Charlemagne, après avoir vaincu Didier et détruit le royaume des Lombards (774), eut affermi la puissance et la fortune temporelle des papes, Adrien I[er] et Léon III, son successeur, trouvèrent à Rome des artistes capables d'exécuter les immenses travaux d'art dont le *Liber pontificalis* nous a conservé la description.

Mais avant d'aller plus loin, nous devons dire quelques mots du *Liber pontificalis*, où nous avons déjà puisé quelques renseignements. Nous aurons à citer presque constamment ce précieux ouvrage dans l'historique que nous allons tracer des arts industriels à la fin du huitième siècle et au neuvième; il est donc nécessaire d'apprécier avant tout la confiance qu'on peut accorder à cet ouvrage, relativement à la nature des documents que nous avons à lui emprunter.

Le *Livre pontifical* renferme les vies des papes, depuis saint Pierre, apôtre, jusqu'à Étienne V, qui mourut en 891. On en attribue ordinairement la rédaction à Anastase, bibliothécaire de l'Église romaine; mais un grand nombre d'opinions ont été émises, on le comprend sans peine, relativement aux écrivains auxquels on doit un recueil si important. Les uns soutenaient que les vies des papes, depuis saint Pierre jusqu'à saint Libère († 366), avaient été rédigées par le pape saint Damase († 384). Baronius (2) ne les attribuait pas à Damase, mais à un anonyme; d'autres laissaient l'honneur de la composition entière, soit à Guillaume le bibliothécaire, soit à Pandulphe, ostiaire de la basilique de Latran, soit à Anastase; quelques-uns enfin voulaient qu'Anastase les eût seulement mises en ordre après les avoir tirées de trois anciens catalogues. Ciampini a consacré tout un volume à l'examen des opinions débattues dans cette controverse (3). Il a établi, par beaucoup de citations, que le style fort peu homogène qui se faisait remarquer dans les diverses parties de l'ouvrage indiquait le concours de plusieurs coopérateurs; il a constaté que la collection de la vie des papes avait déjà été mentionnée, antérieurement à Anastase, par Beda au commencement du huitième siècle, et par Almarius et d'autres auteurs qui florissaient dans les premières années du neuvième. Enfin, de la comparaison des écrits d'Anastase avec le *Liber pontificalis*, il conclut que les seules vies de Grégoire IV (827 † 844), de Sergius II, de Léon IV, de Benoît III et de Nicolas I[er] († 867) lui appartiennent; les vies qui précèdent et celles qui suivent, y compris la vie d'Étienne V († 891), qui est la dernière, seraient de différents auteurs.

Il est certain qu'une lecture attentive du *Liber pontificalis* dénote cette multiplicité d'auteurs, et surtout d'époques, signalée par Ciampini, et justifie pleinement ses obser-

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 74 et 75.

(2) *Annales ecclesiastici*, ad ann. 69, n° 35.

(3) *Examen Libri pontificalis*. Romæ, 1688.

vations. On sait que le saint-siége eut toujours ses notaires (plus tard ils prirent le titre de bibliothécaires) chargés d'écrire les vies des saints, de rassembler les actes des pontifes et de dresser l'inventaire des dons offerts à saint Pierre. On conçoit alors la variété de style que dut introduire dans les *Vies des papes* cette succession de rédacteurs indépendants les uns des autres. Nous ajouterons que ce qui constate également la diversité des époques dans la confection des différentes parties du livre, c'est que les auteurs, non contents de rapporter les faits historiques et d'énumérer les monuments élevés par les souverains pontifes, entrent dans de minutieuses explications sur tous les objets d'art, sur tous les morceaux d'orfévrerie exécutés par leurs ordres ou offerts aux différentes églises de Rome; ils donnent la dimension, le poids exact de chaque pièce. Ils n'ont pas la prétention de mettre de l'ordre dans leur récit ni de donner une description complète de tel monument ou de tel objet d'art; ils paraissent au contraire s'être bornés à copier des pièces comptables dans l'ordre de leur date : et lorsqu'un monument d'art de quelque importance a été exécuté à plusieurs reprises, il faut rassembler divers passages de leur texte, assez éloignés souvent les uns des autres, pour se faire une idée de l'ensemble de ce monument. Toutefois on voit aisément qu'ils avaient sous les yeux des objets dont ils font la description. Après un ou deux siècles, un chroniqueur, même nanti de documents écrits, n'aurait pu dépeindre avec cet amour et cette précision des objets d'art disparus depuis longtemps, et dont la connaissance ne lui serait parvenue que par le simple énoncé d'un inventaire. Ainsi, il aurait été impossible à l'écrivain du neuvième siècle de fournir des renseignements aussi détaillés que ceux qui sont contenus dans la Vie de saint Silvestre († 335), sur l'orfévrerie magnifique dont Constantin dota les églises de Rome avant de porter le siége de l'empire à Constantinople. Si saint Damase n'est pas l'auteur des vies de ses prédécesseurs, ce que certains critiques prétendent, il nous paraît évident qu'il a chargé un secrétaire de les rédiger, tandis que ces richesses formaient encore, dans toute leur splendeur, la décoration des saints autels. Un siècle plus tard, quand les barbares eurent envahi l'Italie et pillé Rome, cette exactitude scrupuleuse n'eût plus été possible.

Il est permis de contester certains faits historiques consignés dans le *Liber pontificalis;* mais l'énumération et la désignation des objets d'art portent avec elles un cachet de vérité qu'on ne peut méconnaître. Cette rédaction du *Liber pontificalis,* échelonnée, pour ainsi dire, à différentes époques successives, est donc propre à nous inspirer toute confiance. Les auteurs, écrivant en présence des objets mêmes dont ils faisaient la description (1), ne pouvaient se livrer aux écarts de leur imagination; ils auraient été trop facilement ramenés à la vérité et convaincus de mensonge ou d'exagération par leurs contemporains, pour oser rien avancer qui ne fût parfaitement exact. Le *Liber pontificalis* est donc un inventaire excellent de tous les objets d'art auxquels l'Italie a donné naissance du quatrième au neuvième siècle; nous avons dû le consulter avec confiance. Reprenons notre récit.

(1) Voici deux citations qui donnent la preuve de ce que nous avançons : « Ut præsens per omnia opus ibidem dedi- » catum luce clarius manifestat. » — « Super quod etiam obtulit regnum de argento purissimo habens in medio crucem, » quod usque nunc super eodem pendere altari conspicitur. » (*Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 87 et 96.)

Charlemagne, après avoir passé les Alpes et vaincu Didier, roi des Lombards, fit bloquer la ville de Pavie qui servait de refuge à celui-ci, et se rendit à Rome, où il fut reçu comme un libérateur par le pape Adrien Ier (774). Après avoir renouvelé la donation que Pepin avait faite au saint-siége, il rentra en France en emmenant Didier. La puissance temporelle et la fortune des papes se trouvant par là prodigieusement accrues, Adrien se mit à relever les édifices tombés en ruine et à en édifier de nouveaux, et fit exécuter des objets d'art de différents genres pour embellir et décorer les églises. En haine des édits de l'empereur d'Orient contre le culte des images, le pape voulut bien certainement élever dans les églises les statues du Christ, de la Vierge et des apôtres; mais à cette époque l'art statuaire était fort négligé dans l'empire d'Orient, et les images religieuses n'y étaient jamais exécutées en figures de ronde bosse; les artistes grecs qui arrivaient à Rome étaient donc inhabiles à produire des statues. Aussi Grégoire III, qui n'avait pas encore sans doute à sa disposition d'artistes capables de tailler des figures de ronde bosse, avait-il fait recouvrir d'argent une ancienne statue de la Vierge (1). Cette statue était sans doute de bois, et de minces feuilles d'argent en avaient revêtu l'extérieur sans altérer sensiblement les contours. Nous citerons plus loin des exemples de ce genre de travail exécuté en France au onzième siècle. Les premières statues élevées sous le pape Adrien ne durent pas être faites autrement. « Ce saint père fit faire six images recouvertes de feuilles d'argent, « *ex laminis argenteis investitas* », dit le chroniqueur (2). Ces images, qui reproduisaient le Christ, les anges Michel et Gabriel, la Vierge, saint André et saint Jean, avaient le visage peint et l'argent était doré. On comprend que pour des artistes qui n'avaient point encore fait de figures de ronde bosse, il était plus facile de les travailler d'abord en bois et de les revêtir ensuite d'une feuille d'argent appliquée sur le bois par une forte pression, que de les exécuter par la fonte ou par le procédé du repoussé au marteau. Le *Liber pontificalis* ne signale pas d'autres statues sous le pontificat d'Adrien Ier († 795); mais les bas-reliefs de métal précieux, qui sont assez nombreux, ne sont pas indiqués comme ayant été faits par le procédé que désignait cette expression, *ex argento investire*. Le chroniqueur les indique seulement comme faits avec des feuilles d'or ou d'argent, et l'on doit supposer qu'ils étaient exécutés par le procédé du repoussé. Ainsi, à la basilique de Saint-Paul, Adrien fit décorer les portes du sanctuaire d'images d'argent reproduisant le Christ et deux anges; les visages étaient coloriés. A la basilique de Saint-Pierre, il fit placer une image du Christ en argent au-dessus de la principale porte d'entrée, enrichit le maître autel de bas-reliefs d'or, et revêtit la confession de lames d'or, où divers sujets étaient reproduits; auprès du corps du saint apôtre, il éleva un bas-relief d'or, où l'on voyait les figures du Sauveur, de la Vierge et des saints apôtres Pierre, Paul et André. Il dota encore l'église

(1) « Imaginem sanctæ Dei Genitricis antiquam deargentavit ac investivit argento. » (*Liber pontificalis*, t. II, p. 51.)

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 206. Les chroniqueurs qui ont écrit les vies des papes au neuvième siècle dans le *Liber pontificalis* se sont constamment servis de « *investire ex argento* », dans le sens de revêtir d'une feuille d'argent : « In » ecclesia Beati Pauli apostoli corpus ejusdem doctoris mundi investivit ex aminis argenteis pesantibus lib. xxx, quoniam » argentum quod ibidem primitus erat nimis confractum existebat. » (T. II, p. 197.) — « Fecit cerostrota paria IV, investita » ex argento deaurato. » (P. 277.) — « Investivit trabem ex argento mundissimo. » (P. 278.) — « Altare majus construxit, » cujus faciem investivit ex argento. » (P. 279.) — Et encore aux pages 282, 296 ; et t. III, p. 125.

Saint-Laurent hors des murs d'un bas-relief contenant la figure de saint Laurent, avec les symboles des évangélistes (1). Pour ce qui est de la sculpture monumentale, on n'en trouve qu'une seule mention dans la Vie d'Adrien Ier. Ce saint pontife, ayant reconstruit l'abside de la basilique de Saint-Pierre qui était tombée en ruine, l'enrichit, suivant un antique usage, de sculptures polychromes (2). Les termes dont se sert le chroniqueur ne permettent pas de voir dans le travail de sculpture qu'il indique autre chose que des bas-reliefs taillés dans les parois mêmes de l'abside. Quant à des statues de marbre, de pierre ou de bronze, il n'en est nullement question.

Les premiers essais de la statuaire furent donc fort timides; mais bientôt, sous Léon III (795 † 816), on va voir les orfévres exécuter quelques figures de ronde bosse. Avant de constater les progrès sensibles qui se produisirent alors dans tous les arts, nous devons faire remarquer que le mot *statua* ne se rencontre jamais sous la plume du chroniqueur qui a écrit dans le *Liber pontificalis* la vie du successeur d'Adrien, et qu'on ne le rencontre pas non plus dans les vies des autres pontifes au neuvième siècle (3). Bien que sous ces papes on ait fait à Rome plusieurs statues d'or et d'argent, les auteurs du *Liber pontificalis* ne se servent que du mot *imago* pour désigner les reproductions de la sculpture, qu'elles fussent en bas-relief ou de ronde bosse (4). Serait-ce qu'aucune grande statue n'étant plus exécutée en marbre, en pierre ou en bronze, ces auteurs ne croyaient pas pouvoir donner ce nom à ces figures de ronde bosse fabriquées par les orfévres avec des feuilles d'argent contournées ou repoussées au marteau? Ne doit-on pas reconnaître aussi en cette circonstance l'influence des artistes grecs, qui, ayant abandonné la statuaire, ne donnaient plus que le nom d'*image* (εἰκών) aux productions de la sculpture, et qui, venant à exécuter en Italie des figures de ronde bosse à la demande des papes, ne croyaient pas devoir changer pour cela la dénomination en usage dans l'empire d'Orient? Il est donc quelquefois assez difficile de décider si telle image qui est décrite dans le *Liber pontificalis* est de ronde bosse ou en bas-relief. Certaines circonstances du récit, comme l'emplacement donné à l'image, et l'acception ordinaire du verbe qui accompagne le mot *imago*, sont les meilleurs guides à suivre pour se prononcer sur l'état de la pièce désignée (5).

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 208, 226, 229 et 232.

(2) « Cameram B. Petri in omnibus destructam atque dirutam, exemplo olitano exculpens diversis coloribus, a novo » fecit. » (*Liber pontificalis*, t. II, p. 219.)

(3) Le mot *statua* est écrit pour la dernière fois au *Liber pontificalis* dans la Vie de Paul Ier († 768); encore l'auteur ne dit-il pas que l'effigie de la Vierge ainsi désignée ait été faite par ordre de ce saint pape, mais seulement qu'elle fut placée dans une nouvelle chapelle qu'il avait fait construire : « Ubi et effigiem Sanctæ Dei Genitricis in statua ex argento deaurato constituit. » (T. II, p. 130.) La statue pouvait donc être ancienne.

(4) Pline ne s'est presque jamais servi du mot *imago* que pour l'appliquer, soit aux productions de la peinture, soit à des bas-reliefs : « Imaginem principis ex auro in annulo gerendi. » (Lib. XXXIII, cap. XII.) — « Imago Pompei e margaritis. » (Lib. XXXVII, cap. VI.) — « Romæ et penicello pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime. » (Lib. XXXV, cap. XI.) — Les auteurs postérieurs à Pline se sont généralement servis dans le même sens du vocable *imago*. Trébellius Pollion, par exemple, dans un passage de la vie de Claude II, fait bien sentir la différence de *statua* et d'*imago* : « Illi clypeum aureum senatus totius judicio in romana curia collocatum est, ut etiam nunc videtur. Expressa thorace » vultus ejus imago. Illi populus romanus sumptu suo in Capitolio ante Jovis templum statuam auream collocavit. » (Édit. Nisard, p. 558.)

(5) Quand une reproduction est indiquée uniquement par le nom du sujet représenté sans adjonction du mot *imago*, nous n'hésitons pas à y voir une figure de ronde bosse, une statue grande ou petite, comme dans les phrases suivantes:

Léon III, qui avait sacré Charlemagne empereur d'Occident et qui avait reçu de ce prince des présents considérables, continua l'œuvre de son prédécesseur et donna une vive impulsion à toutes les branches de l'art. Il restaura un grand nombre d'édifices et en construisit de nouveaux qu'il enrichit de marbres, de peintures murales et de mosaïques, et dont il garnit les fenêtres de verres de couleur (1). Sous son pontificat, la sculpture fit de notables progrès, et les artistes osèrent attaquer le marbre. Léon III, en effet, fit décorer de marbres sculptés les absides qui renfermaient les autels de saint André et de sainte Pétronille (2). Il ne peut être ici question que de bas-reliefs, et ce sont les deux seuls exemples de sculptures de marbre qui soient mentionnées dans le *Liber pontificalis* comme ayant été exécutées sous le pontificat de Léon III. Les meilleurs sculpteurs préféraient travailler les métaux précieux, et c'est uniquement dans les travaux des orfèvres que l'on rencontre des figures de ronde bosse. Ainsi, sur la trabes disposée au-dessus des six premières colonnes du vestibule du sanctuaire dans la basilique de Saint-Pierre (3), Léon III avait fait placer une statue d'or du Christ qui ne pesait pas moins de soixante-dix-neuf livres, et six figures d'anges d'argent doré, distribuées à droite et à gauche du Sauveur (4). Il avait fait faire pour la basilique de Saint-Paul deux anges d'argent doré, se tenant en adoration devant le Christ, et pour l'oratoire consacré à sainte Pétronille une statue d'argent qui s'élevait au-dessus de l'arc du ciborium. Ayant fait reconstruire le baptistère de la basilique de Saint-Pierre, il fit placer une colonne de porphyre au centre de la cuve baptismale, et sur cette colonne un agneau d'argent (5), de la bouche duquel l'eau jaillissait.

Parmi les figures de ronde bosse, nous ne devons pas omettre les crucifix; ils sont mentionnés pour la première fois, dans le *Liber pontificalis*, sous le pontificat de Léon III, qui en fit exécuter trois d'argent de très-grande proportion (6).

Les bas-reliefs d'or et d'argent dont ce pape enrichit les églises sont en bien plus grand nombre que les figures de ronde bosse. Parmi les plus remarquables, on peut citer dans la basilique de Saint-Paul : le bas-relief d'or qui décorait le parement de l'autel, où l'on voyait le Christ et les douze apôtres; les images d'or du Christ et des saints apôtres Pierre et Paul, qu'il fit placer dans le sanctuaire, et les bas-reliefs d'argent dont les grandes portes étaient revêtues (7); dans la basilique de Saint-Pierre :

« In medio fontis columnam posuit, et super columnam agnum ex argento. ». (T. II, p. 279.) — « Fecit ante confessionem » angelos ex argento. » (T. II, p. 299.) — « Fecit cherubim ex argento deaurato tres qui stant super capita columnarum. » — Nous croyons aussi qu'on doit reconnaître des statues dans les figures désignées par le mot *imago*, lorsque ce mot est accompagné des verbes *stare, ponere, existere*, surtout lorsque l'emplacement donné à l'objet paraît indiquer une statue : « Fecit imaginem Salvatoris auream quæ stat in trabe. » (T. II, p. 275.) — « Imaginem argenteam stantem sub arcu de » ciborio. » (T. II, p. 277.) — « Et super regularem posuit arcum ex argento, nec non et imagines ubi supra posuit. » (T. II, p. 279.) — « Ubi et regularem fecit et posuit super eumdem regularem tres imagines, in medio quidem unam » existentem, habentem depictum vultum Salvatoris. » (T. II, p. 206.)

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 238, 244, 256, 264, 279, 296, 303, 306.

(2) *Ibid.*, p. 261.

(3) Voyez à l'Orfévrerie la description de la basilique de Saint-Pierre, et le mot Trabes à la table des matières.

(4) *Liber pontificalis*, t. II, p. 275 et 299.

(5) *Ibid.*, t. II, p. 275, 277, 279.

(6) *Ibid.*, t. II, p. 263, 270, 306.

(7) *Ibid.*, t. II, p. 240, 259, 275.

l'image d'or du saint apôtre; le grand bas-relief d'or placé dans la confession, où se trouvaient reproduites les figures du Christ, de la Vierge, des apôtres Pierre, Paul et André, et celle de sainte Pétronille; et enfin les bas-reliefs de grande proportion du ciborium d'argent élevé au-dessus du grand autel (1).

Indépendamment de l'orfévrerie, d'autres arts industriels se montrent en progrès sous le pontificat de Léon III. Son prédécesseur, Adrien Ier, ayant voulu enrichir de portes de bronze la tour de la basilique de Saint-Pierre, n'avait pu sans doute trouver à Rome des fondeurs pour les exécuter, puisqu'il fut obligé de faire venir de Pérouse des portes anciennes qui s'y trouvaient : Léon III, au contraire, put faire fondre des portes de bronze dont il ferma la confession dans la basilique de Saint-Paul (2). Adrien Ier avait fourni à différentes églises de Rome de très-belles étoffes de soie venues sans doute de l'Orient; mais aucune n'est indiquée par le *Liber pontificalis* comme étant enrichie de figures ou de sujets; sous Léon III, les étoffes historiées abondent (3).

En dehors des circonstances qui expliquent l'émigration des artistes grecs en Italie au huitième siècle, leur intervention dans la restauration de tous les arts industriels sous les pontificats d'Adrien Ier et de Léon III est constatée par la quantité de mots grecs ou dérivés du grec que donne le *Liber pontificalis* dans la description de différents objets d'art exécutés par les ordres de ces deux papes. Ce sont, entre autres, plusieurs bas-reliefs et pièces d'orfévrerie faits d'or obrizum (4); une croix diacopton (5); une croix, un calice et plusieurs couronnes panoclystos (6); des lampes enafoti (7); des étoffes avec des periclysis (8) de différentes sortes. Des aiguières et des burettes destinées à contenir le vin qu'on verse dans le calice reçoivent le nom de staupos (9). Certains objets sont désignés par leur nom grec, comme ce polycandilum de porphyre suspendu par des chaînes d'or devant la confession de Saint-Pierre (10), et ce chrysoclavum (11), sorte de travail d'or qui reproduisait des ornements et même des sujets (12).

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 273, 314, 299.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 316.

(3) *Ibid.*, t. II, p. 239, 256, 257, 258, 260, 268, 270, 272, 273, 276, 277, 281, 295, 297, 304, 309.

(4) *Liber pontificalis*, t. II, p. 231, 233, 235, 240. De ὄβρυζον, pur.

(5) *Ibid.*, t. II, p. 243. De διάκοπτος, que du Cange (*Gloss. lat.*) traduit par *intercisus, cœlatus*. Διακόπτω signifie trancher, fendre; c'est bien là le travail de la gravure en intaille des métaux.

(6) *Ibid.*, t. II, p. 276, 280, 305, 315, 328. Du grec ἐπανώκλειστος, *desuper clausus*, dit du Cange (*Gloss. lat.*). On doit donc reconnaître dans ces citations une croix fermée par des volets, un calice à couvercle et des couronnes fermées par en haut.

(7) *Ibid.*, t. II, p. 334. Lampe à neuf lumières. De ἐννέα, neuf, et φῶς, lumière.

(8) *Ibid.*, t. II, p. 230, 234, 238, 240, 241, 242, 296. Du mot grec περίκλυσις, entourage, bordure.

(9) Du verbe grec στάζειν, verser.

(10) *Liber pontificalis*, t. II, p. 275. Le nom de πολυκάνδηλον était donné par les auteurs byzantins à ces lustres en forme de couronne portant plusieurs lumières, et qui étaient principalement destinés aux églises. (Voyez plus loin, au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. II, § III, art. 5.)

(11) Mot qu'on rencontre dans les auteurs byzantins, et notamment chez Constantin Porphyrogénète, qui décrit le scaramangion, sorte de tunique que portait l'empereur, comme étant enrichi de *chrysoclavum*, φορῶν σκαραμάγγιον διάσπρον χρυσόκλαβον. (*De cerimon. aulæ Byzantinæ*, cap. XVII. Bonnæ, p. 99.)

(12) « Fecit vestem de chrysoclavo cum gemmis, habentem historiam beati Petri apostoli. » (*Liber pontificalis*, t. II, p. 318.)

L'intervention des artistes grecs dans les travaux artistiques exécutés sous les pontificats d'Adrien Ier et de Léon III est encore démontrée par l'importation qui fut alors faite à Rome de la peinture en émail par incrustation, art qui était pratiqué avec succès à Constantinople depuis le règne de Justinien, mais qui était demeuré étranger à l'Italie jusqu'à l'époque dont nous nous occupons (1).

Les successeurs d'Adrien et de Léon héritèrent de l'amour de ces deux papes pour les arts, et continuèrent l'œuvre de restauration qu'ils avaient entreprise. Pascal Ier (817 † 824), Grégoire IV († 844) et Sergius II († 847) restaurèrent et bâtirent beaucoup de monuments, et les enrichirent de peintures murales, de marbres, de mosaïques et de fenêtres en verres de couleur. Ils accordèrent leur protection à tous les arts industriels, et firent exécuter une grande quantité de pièces d'orfévrerie, d'émaux et de riches étoffes historiées. La sculpture en marbre fut toujours fort rare ; le *Liber pontificalis* mentionne seulement sous ces trois papes les colonnes ornées de sculptures que Pascal Ier fit élever devant la confession de l'autel de Sainte-Marie ad Præsepe, et les bas-reliefs dont Sergius II décora l'abside de la basilique Constantinienne et celle de l'église Saint-Martin, qu'il avait édifiée (2) : les sculpteurs se signalèrent surtout dans les travaux de l'orfévrerie.

Ce ne fut pas seulement à Rome que se produisit le réveil de l'art. Charlemagne n'avait pas enrichi seulement le saint-siége ; il montra aussi une grande générosité envers les archevêques de Ravenne et de Milan, et surtout envers les monastères. Ses successeurs au trône d'Italie suivirent son exemple, et tous les hauts barons s'empressèrent d'imiter leurs souverains. Les prélats, de même que les papes, relevèrent leurs églises, en édifièrent de nouvelles et les enrichirent de toutes les productions des arts. A l'instigation de Grégoire III, l'abbé Pétronax avait quitté Rome avec ses moines pour habiter de nouveau le mont Cassin ; il en reconstruisit le célèbre monastère, détruit et abandonné depuis bien des années. Sous Adrien Ier et Léon III, l'abbé Gisulfe, profitant du repos donné à l'Italie, rebâtit le temple où reposait le corps de saint Benoît, ainsi qu'un grand nombre d'autres églises qui dépendaient du monastère, et les décora merveilleusement (3).

En 835, Angilbert II, archevêque de Milan, fit restaurer la basilique de Saint-Ambroise, et éleva ce magnifique autel enrichi de bas-reliefs d'or et d'argent exécutés par Volvinius (4), ainsi que le ciborium qui le couvre. Ce ciborium, le plus ancien sans doute de ceux du moyen âge qui aient été conservés, est formé de quatre colonnes antiques de porphyre supportant quatre arcs plein cintre surmontés de pignons. Dans les quatre tympans sont des bas-reliefs qui doivent appartenir à l'époque de Volvinius et sont peut-être de sa main. Les figures dorées ou coloriées se détachent sur un fond bleu (5).

(1) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. Ier, § III, art. 3.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 340, et t. III, p. 49 et 54.

(3) LEO OSTIENSIS, *Chronica sacri monasterii Casinensis*. Lutet. Paris., 1668, lib. I, cap. IV et XVIII, p. 100 et 145.

(4) Ce précieux monument a été reproduit par FERRARIO, *Monumenti sacri e profani della basilica di Sant' Ambrogio in Milano* (Milano, 1824), et par DU SOMMERARD, *les Arts au moyen âge*, Album, 9e série, pl. XIX. Nous en donnerons la description au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. III, § I, art. 2. La vignette placée en tête de ce chapitre est la reproduction de l'un des côtés de cet autel.

(5) Ce ciborium a été également reproduit par FERRARIO, *Monum. sacri e profani della basilica di Sant' Ambrogio*, p. 131 ; et par DU SOMMERARD, *les Arts au moyen âge*, Album, 9e série, pl. XIX.

La république vénitienne n'avait jamais voulu reconnaître l'empire des Lombards; elle repoussa avec une égale ardeur la domination des princes carolingiens; elle prodiguait le nom de barbares à ces étrangers qui dominaient l'Italie. Les Grecs seuls lui paraissaient dignes de son alliance. Ce fut pour mieux résister aux attaques de Pepin, fils de Charlemagne et roi d'Italie, que les Vénitiens transportèrent leurs richesses dans l'île de Rialto, où s'éleva Venise, la capitale du nouvel État. Le palais ducal fut édifié sur l'emplacement où il subsiste encore aujourd'hui, et les soixante îlots qui entourent l'île de Rialto y furent réunis par des ponts. Un grand nombre d'églises et de palais décorés de marbres, de sculptures, de peintures murales et de mosaïques, s'élevèrent alors dans l'enceinte de la nouvelle ville. Les Vénitiens, occupés de la défense de leur territoire et uniquement voués au commerce maritime, n'avaient pas d'art qui leur fût propre ni d'artistes indigènes; mais ils avaient déjà établi des relations suivies avec Constantinople, et, lors de la paix qui fut conclue entre les deux empires, les Vénitiens avaient été compris dans les traités comme fidèles de l'empire d'Orient (1). Ce fut donc de cette ville qu'ils appelèrent les artistes, architectes, peintres, sculpteurs, mosaïstes, orfévres, qui élevèrent les églises et les palais de la nouvelle capitale, les décorèrent et leur fournirent un riche mobilier (2). Dès le commencement du neuvième siècle, des artistes grecs, appelés en grand nombre à Venise, s'étaient répandus dans le nord de l'Italie, où ils devinrent, comme à Rome, les promoteurs de la restauration de l'art.

Le repos que Charlemagne avait procuré à l'Italie ne devait pas être de longue durée. Les Sarrasins, s'apercevant de la faiblesse de l'immense monarchie qu'il avait fondée, commencèrent à ravager les provinces maritimes de l'Italie. Bien que le pape Grégoire IV, pour résister à leurs incursions, eût fait fortifier la ville et le port d'Ostie, ils n'en avaient pas moins continué leurs ravages, et en 847, après s'être emparés de Civita-Vecchia, ils vinrent mettre le siége devant Rome. Ils pillèrent la basilique de Saint-Paul hors des murs, et celle de Saint-Pierre, qui n'était pas encore enfermée dans l'enceinte de la ville : toutes les richesses qu'Adrien Ier et Léon III avaient amassées dans ces deux temples devinrent la proie des musulmans. C'est dans ces tristes circonstances que fut élu Léon IV. Le pillage des Sarrasins fut pour ce saint pape l'occasion de déployer son amour pour les arts. Après avoir réparé les murailles de Rome et fait entourer le mont Vatican de fortifications, afin de mettre à l'avenir l'église consacrée au prince des apôtres à l'abri d'un nouveau coup de main, il fit restaurer les deux églises et leur rendit leur première splendeur (3).

Bien que les travaux artistiques exécutés par Léon IV (847 † 855) aient été assez considérables, il semble résulter de la description qui en est faite dans le *Liber pontificalis*, que le niveau de l'art s'était déjà abaissé. La sculpture, en effet, est moins cultivée sous son règne que sous celui de Léon III. Plus de bas-reliefs de marbre, et les seules statuettes d'argent qui soient décrites par l'auteur de la Vie de Léon IV sont six anges et deux agneaux placés en avant de la confession de Saint-Pierre (4). Ce saint pape

(1) ANDREÆ DANDULI *Chronicon Venetum*, lib. VII, cap. XV, ap. MURATORI, *Rer. Ital. script.*, t. XII.

(2) JOHANNIS DIACONI *Chronicon Venetum et Gravense*, ap. PERTZ, *Monumenta Germaniæ hist.*, t. IX, p. 4.

(3) *Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 65 et seq.

(4) *Liber pontif.*, t. III, p. 107 et 109.

fit exécuter, il est vrai, par ses orfèvres un assez grand nombre de bas-reliefs : ainsi il fit refaire en argent les portes de la basilique de Saint-Pierre et les enrichit d'un grand nombre de sujets de sainteté ; il fit également relever celles de la confession, en y plaçant les figures en buste de saint Pierre et de saint Paul, et décora le tombeau du prince des apôtres de trois bas-reliefs d'argent, dans l'un desquels on voyait sa propre image (1). Mais les bas-reliefs d'or dont le pape Adrien I[er] avait décoré le maître autel furent remplacés par un tableau d'émail (2) ; et s'il reconstruisit entièrement en argent le ciborium qui abritait cet autel (3), il n'y fit pas rétablir de bas-reliefs de grande proportion, comme ceux qui existaient dans le ciborium édifié par Léon III. Léon IV fit exécuter aussi deux grands crucifix, pour remplacer ceux que les Sarrasins avaient enlevés; mais un seul des deux était un objet de sculpture, l'autre était en émail incrusté (4). Nous devons signaler un autre genre de travail pratiqué dans l'antiquité, qui reparaît à cette époque, la gravure en intaille sur métal. « Léon IV, dit Anastase, » fit confectionner un pupitre d'argent merveilleusement gravé et au sommet duquel » brillait une tête de lion (5). » Ainsi les émailleurs et les graveurs venaient remplacer les sculpteurs.

Plusieurs causes peuvent avoir amené cet abandon de la sculpture : les dépenses considérables qu'on fut obligé de faire pour entourer les villes de fortes murailles, afin de les préserver des incursions des Sarrasins et des Hongrois ; le goût de l'époque, qui se porta sur les émaux et les riches étoffes historiées, et surtout le retour des Grecs en Orient. Le pontificat de Léon IV coïncide en effet avec le rétablissement du culte des images dans l'empire d'Orient. A la mort de l'empereur Théophile, en 842, les artistes grecs qui avaient émigré pour éviter les persécutions des empereurs iconoclastes purent rentrer dans leur patrie. Ils avaient certainement créé des élèves parmi les Italiens; mais l'éloignement des maîtres dut avoir des conséquences fâcheuses.

Les monuments de sculpture italienne du neuvième siècle sont rares, nous pouvons cependant en signaler quelques-uns. Nous placerons en première ligne des pièces dont l'authenticité ne saurait être mise en doute : les bas-reliefs d'or et d'argent de l'autel de Saint-Ambroise, et un beau diptyque d'ivoire appartenant à la cathédrale de Milan (6), qui offre dans chacune de ses feuilles quatre scènes superposées de la vie du Christ. Nous en donnons ici la reproduction (planche XII). Ce diptyque doit être un de ceux

(1) *Liber pontificalis*, p. 122, 88, 82.

(2) *Ibid.*, p. 87.

(3) *Ibid.*, p. 105.

(4) *Ibid.*, p. 96 et 126.

(5) «Lectorium argenteum inclyta operatione cælatum perfecit, in cujus videlicet summitate leonis caput refulget.» (*Liber pontif.*, t. III, p. 138.) *Cœlare* signifie également ciseler, ce qui pourrait faire supposer un travail de ciselure légèrement en relief ; mais nous pensons qu'on ne doit voir ici qu'une gravure en creux, parce que, dans la Vie de Léon IV, Anastase n'a employé les verbes *fulgere*, *præfulgere*, *refulgere*, qu'en décrivant des objets sans relief, comme des émaux ou des peintures en broderie : «In quibus aureis tabulis Redemptoris nostri forma depicta præfulget.» (P. 87.) — «Fecit » vestem sericam et in medio tabulam cum chrysoclavo in qua depictæ Christi et discipulorum ejus imagines fulgent.» (P. 26, et encore p. 130.) — Nous pensons aussi qu'on doit voir un travail de gravure dans cette phrase : «Fecit aquæmal » nile de argento par unum habens in se scalptam similitudinem capitis hominis cum vite, et alia historia.» (P. 132.)

(6) Il a été publié par Gori, *Thesaurus vet. diptych.*, t. III, p. 270, pl. XXXIII et XXXIV, et fait partie des moulages de la Société d'Arundel (Catalogue de M. Oldfield, classe III).





dont Beroldus, gardien de cette église au commencement du douzième siècle, a parlé dans l'écrit qu'il a laissé sur les cérémonies liturgiques qu'on y pratiquait (1). Ces deux monuments rappellent dans leur ensemble et dans leurs détails les œuvres byzantines du neuvième siècle. Les soldats qui gardent le tombeau du Christ portent la cataphracte et le casque antiques. Dans les bas-reliefs de Volvinius, la plupart des anges ont conservé le costume que les Grecs donnaient à ces messagers de Dieu : la tunique talaire et la chlamyde agrafée sur l'épaule droite; plusieurs tiennent cette longue verge dont sont toujours armés les anges dans les productions byzantines; le Christ et les apôtres portent la longue tunique et le grand manteau de l'antiquité; les autres personnages ont le costume byzantin : la tunique courte et la chlamyde. Les petits édifices, les lits et les tombeaux qu'on voit dans les deux monuments, se rencontrent dans les manuscrits grecs du neuvième siècle que nous avons signalés. Mais à côté de ces signes, qui indiquent d'où venaient les maîtres qui avaient dirigé la restauration de l'art en Italie dans la seconde moitié du huitième siècle, on trouve dans les deux productions italiennes un caractère particulier qui dérivait de la vue et de l'étude des sculptures romaines du troisième et du quatrième siècle qui subsistaient encore en Italie. Les figures, en effet, sont quelquefois lourdes de dessin et un peu courtes, mais elles laissent peu à désirer dans leur attitude, leur mouvement et le jet des draperies.

Nous citerons encore une pièce qui présente un grand intérêt archéologique, en ce qu'elle offre tout à la fois un exemple de la manifestation la plus complète de la décadence de l'art et un spécimen du style de la Renaissance : c'est une petite plaque d'ivoire qui appartenait à la collection du prince Soltykoff (2). L'une des faces a dû être sculptée au septième siècle ou au commencement du huitième, à l'époque où l'art était tombé au dernier degré d'avilissement. Au neuvième siècle, cette feuille d'ivoire, jugée indigne d'être conservée, fut coupée par le haut de 15 millimètres environ, et sculptée sur l'autre face, où l'on voit deux sujets, l'entrée de Jésus à Jérusalem, et Marie répandant des parfums sur les pieds du Sauveur. La simplicité des compositions, la pureté du dessin, le beau caractère des figures, la justesse des mouvements, la disposition des draperies, tout annonce un retour vers l'étude du dessin et la main d'un Grec ou d'un élève de ces artistes grecs qui seuls avaient conservé pendant le huitième siècle les bonnes traditions de l'art. Nous offrons ici au lecteur, dans la planche XIII, la reproduction des deux faces de cette curieuse feuille d'ivoire.

Léon IV avait réussi à repousser les Sarrasins. Le roi Louis II, malgré quelques échecs, parvint aussi à contenir ces barbares. Mais à partir de la mort de ce prince (875), l'Italie fut en proie à toutes sortes de calamités, et le flambeau des arts, que Charlemagne, Adrien I[er] et Léon III avaient rallumé, s'éteignit bientôt. A la fin du neuvième siècle, les Sarrasins et les Hongrois envahirent le nord de la Péninsule. Les guerres intestines au milieu desquelles périt la race de Charlemagne, et les désordres qui souillèrent la chaire de Saint-Pierre au dixième siècle, vinrent s'ajouter aux invasions, et l'on comprend comment, au milieu de

(1) Apud MURATORI, *Antiquitates Ital. medii ævi*, t. IV, p. 861.

(2) N° 14 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection, cette pièce a été adjugée à M. Webb, et a passé en Angleterre.

cette anarchie morale et politique, les arts furent entraînés en Italie dans une décadence non moins absolue qu'au septième siècle.

A la fin du dixième siècle, le savant Gerbert, devenu pape sous le nom de Silvestre II (999 † 1003), s'efforça de faire refleurir les lettres, et son zèle pour les sciences et la littérature aurait pu avoir une heureuse influence sur le retour au culte des arts; mais son règne fut de trop courte durée pour avoir pu produire aucun résultat, et les agitations dont l'Italie fut le théâtre après sa mort, pendant plus de cinquante années, ne permirent pas aux arts de se relever de l'état d'anéantissement où ils étaient tombés. L'art de fondre le bronze y était complétement ignoré. Lorsque Didier, abbé du célèbre monastère du mont Cassin, élu en 1058, voulut orner son église de portes semblables aux anciennes portes de l'église d'Amalfi, il fut obligé de les commander à Constantinople. Didier avait résidé dans cette ville en qualité de légat du saint-siége, et y avait puisé le goût des arts (1); aussi l'église principale de son monastère lui parut-elle bientôt trop petite et peu digne de l'importante communauté qu'il gouvernait; il la fit démolir en 1066 et en reconstruisit une autre plus spacieuse. Pour décorer la nouvelle basilique, il avait été lui-même chercher des colonnes de marbre à Rome, où l'on en trouvait beaucoup dans les ruines des anciens édifices; mais les artistes lui manquèrent complétement lorsqu'il voulut exécuter la décoration de son église et faire emploi des marbres qu'il avait achetés. Il envoya donc plusieurs de ses moines à Constantinople, afin d'engager des mosaïstes et quelques-uns de ces ouvriers qui savaient tailler le marbre sous les formes les plus variées, pour en composer, par l'opposition des couleurs, des motifs du meilleur goût dont ils décoraient les parois des murs et le sol des églises et des palais (2). Léon, qui, dans la chronique du monastère du mont Cassin, nous fait connaître ce fait, ajoute que l'abbé Didier dut avoir recours aux ouvriers byzantins, parce que la pratique de la mosaïque et de l'art de tailler le marbre avait disparu de l'Italie depuis plus de cinq cents ans (3). Cependant un grand nombre de mosaïques et de décorations de marbre avaient été faites au neuvième siècle dans différentes églises de Rome et dans le palais de Latran, et il devait encore subsister beaucoup de ces travaux d'art au onzième siècle. Léon (4), évêque d'Ostie et cardinal de l'Église romaine, devait sans doute les connaître parfaitement, et son opinion ferait supposer qu'il regardait tous les travaux de mosaïque exécutés depuis Adrien I[er] jusqu'à Léon IV comme émanés d'artistes grecs. Dans tous les cas, il résulte évidemment des faits rapportés par Léon d'Ostie, que les malheurs des temps n'avaient pas permis aux écoles italiennes de se constituer au neuvième siècle d'une manière durable, et que la pratique des arts libéraux, comme celle des arts industriels, était entièrement abandonnée à l'époque où l'abbé Didier voulut réédifier les églises de son abbaye.

(1) Leo Ostiensis, *Chronica sacri monast. Casinensis*, lib. III, cap. IX et XX. Lutet. Paris., 1668, p. 324 et 338.

(2) « Legatos interea Constantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musivaria et quadrataria....
» Quarum artium tunc ei destinati magistri, cujus perfectionis extiterint, in eorum est operibus extimari, cum et in
» musivo animatas fere autumet se quisque figuras et quæque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum
» flores pulchra putet diversitate vernare. » (Leo Ostiensis, *Chron. sacri monast. Casinensis*, cap. XXIX, p. 351.)

(3) « Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat. » (*Ibid.*)

(4) Léon d'Ostie était entré au monastère du mont Cassin à l'âge de quatorze ans, et avait été élevé par l'abbé Didier, dont il écrivit la vie à la demande de l'abbé Oderisius, qui avait succédé à Didier en 1087. Il vivait encore en 1115. (Ughelli, *Italia sacra*, t. I, col. 964. — Angelus de Nuce, *Not. ad Chron. monast. Casin.* Lutet. Paris., 1668, p. 85.)

Mais cet éminent prélat comprit qu'il ne suffisait pas à sa gloire d'élever de somptueux monuments au mont Cassin, et qu'il devait ranimer le culte des arts dans l'Italie, afin de la mettre en état de ne plus être tributaire de Constantinople. Il ouvrit donc dans son monastère, sous la direction d'artistes grecs, des écoles où il fit enseigner à des enfants non-seulement l'art de la mosaïque et de la taille des marbres, mais encore tous les arts libéraux et industriels qui mettaient en œuvre l'or, l'argent, l'airain, le fer, le verre, l'ivoire, le bois, le gypse et la pierre (1).

Néanmoins les écoles instituées par Didier ne purent faire d'assez rapides progrès pour lui fournir le riche mobilier dont il voulut doter son église, une fois reconstruite et décorée de marbres précieux et de tableaux en mosaïque. Vers 1068, il envoya de nouveau un de ses moines à Constantinople avec des lettres pour l'empereur Romain IV (1068 † 1071) et trente-six livres pesant d'or afin de se procurer ce mobilier (2). L'énumération que donne la chronique de tous les objets achetés à Constantinople par l'envoyé de Didier, nous fait voir ce qui manquait à l'Italie, et vient démontrer que l'orfévrerie artistique, l'émaillerie et l'art de fondre le bronze n'y étaient pas plus pratiqués que la mosaïque. Nous parlerons de ces objets dans l'histoire de l'émaillerie et dans celle de l'orfévrerie ; mais nous devons ici relever un fait qui vient établir de nouveau les efforts de l'abbé Didier pour créer des artistes en Italie. Parmi les objets qu'il avait fait acheter en Orient, se trouvaient dix images carrées d'argent sculpté. Une fois qu'il eut ces modèles, il fit exécuter, par ses propres ouvriers, trois images de même dimension, qui lui étaient nécessaires pour compléter la décoration d'une trabes élevée au-dessus de six colonnes d'argent à l'entrée du chœur. Un peu plus tard, un seigneur de Constantinople ayant envoyé à Didier, pour l'église Saint-Benoît, un grand médaillon d'argent merveilleusement sculpté, l'éminent prélat en fit faire un semblable et les suspendit de chaque côté du ciborium (3). Ainsi, en peu de temps, les artistes des écoles ouvertes par Didier furent en état de copier les ouvrages des ciseleurs byzantins.

L'abbé Didier, devenu pape en 1086 sous le nom de Victor III, aurait certainement, dans cette position élevée, donné une vive impulsion aux arts, mais il mourut dans la même année. Cependant ses efforts ne restèrent pas sans résultat, et les écoles qu'il avait fondées durent prospérer et fournir des artistes à l'Italie ; car dès la fin du onzième siècle nous y trouvons des orfévres, des émailleurs et des sculpteurs en ivoire, qui s'étaient acquis une grande réputation (4).

Antérieurement à l'époque ou l'abbé Didier appelait des artistes grecs en Italie, les Pisans avaient jeté les fondements de leur cathédrale, qui fut élevée sur les dessins de Buschetto, habile artiste grec ; en 1060, ils achevèrent, en face de cette cathédrale, le baptistère de Saint-Jean. Ce fut à des artistes grecs et à leurs élèves que fut confiée l'exécution des sculptures de ces deux temples (5).

(1) « Ne sane id ultra Italiæ deperiret, studuit vir totius prudentiæ plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem » artibus erudiri. Non autem de his tantum, sed et de omnibus artificiis quæcumque ex auro, vel argento, ære, » ferro, vitro, ebore, ligno, gypso vel lapide patrari possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit. » (Leo Ostiensis, *Chron. monaster. Casinensis*, lib. III, cap. xxix, p. 351.)

(2) Leo Ostiensis, *Chron. monast. Casin.*, lib. III, cap. xxxiii, p. 361.

(3) Leo Ostiensis, *Chron. monast. Casin.*, lib. III, cap. xxxiii, p. 361.

(4) Theophili *Diversarum artium schedula*, in præf. Lutetiæ Paris., p. 8.

(5) Vasari, *Vite di Nicola e Giovanni*. Firenze, 1846, t. I, p. 258.

Les Vénitiens, à la fin du dixième siècle, avaient également confié à des architectes grecs la reconstruction de l'église Saint-Marc. Le doge Domenico Selvo, contemporain de l'abbé Didier, la fit décorer de mosaïques ; les relations de Venise avec Constantinople, et la réputation justement méritée que les mosaïstes grecs s'étaient acquise, ne peuvent laisser aucun doute sur leur intervention dans l'exécution de ces tableaux.

Il faut donc reconnaître que ce fut sous la direction d'artistes grecs que se produisit encore en Italie, à la fin du onzième siècle comme à la fin du huitième, le retour au culte des arts. A cette époque du onzième siècle, l'école byzantine était entrée dans la voie de la décadence ; si elle avait conservé une certaine correction dans le dessin, elle tendait cependant à s'éloigner de plus en plus du style de l'antiquité ; néanmoins, ces artistes grecs surent réveiller le goût des arts en Italie, et former dans les arts libéraux et industriels des élèves qui devinrent bientôt supérieurs à leurs maîtres et qui préparèrent ainsi l'ère de la renaissance qu'on voit s'ouvrir au treizième siècle. Dès la fin du douzième siècle, les travaux de Pietro et d'Uberto, de Plaisance, ceux de Bonnano, de Pise, et d'autres encore que nous citerons plus loin, la faisaient présager.

Mais avant de parler de la renaissance en Italie, revenons sur nos pas, pour donner quelques notions sur l'état des arts, et particulièrement de la sculpture dans le reste de l'Europe, depuis l'époque de Charlemagne jusqu'au treizième siècle.

II

En France, en Allemagne, et dans les pays du Nord et du midi de l'Europe.

Quand Charlemagne succéda à son père Pepin (768), l'empire des Francs était plongé dans les plus épaisses ténèbres. L'invasion des Arabes et les commotions au milieu desquelles s'éteignit la race mérovingienne avaient conduit les lettres et les arts au dernier degré d'anéantissement. Charlemagne employa les premières années de son règne à réunir sous son sceptre toutes les provinces de la Gaule, et à assurer la sécurité de ses frontières orientales par une guerre heureuse contre les Saxons. Quand il crut n'avoir plus rien à craindre de ce côté, il descendit en Italie, en 773, à la demande du pape Adrien, afin de venger le saint-siége des injures et des agressions du roi des Lombards. Après avoir établi le blocus de Pavie, il se rendit à Rome pour y célébrer les fêtes pascales (774). Il n'y resta que peu de temps lors de cette première visite au pape Adrien ; mais il y vint de nouveau avec ses deux jeunes fils, Pepin et Lodewig, à la Pâque de 781. Il trouva alors les arts en pleine renaissance dans la ville des papes, et il put admirer non-seulement les beaux monuments de l'antiquité qui restaient encore debout, mais les grands travaux artistiques qu'Adrien I[er] faisait exécuter avec amour et persévérance. A son retour en France, passant par Parme, il y rencontra l'Anglo-Saxon Alcuin, l'esprit le plus vaste et le plus actif de cette époque après Charles lui-même. C'est du jour où ces deux hommes scellèrent leur pacte contre la barbarie qu'on peut marquer le commencement de la renaissance des lettres et des arts en Occident. Rentré dans ses États, Charlemagne donna une vive impulsion à tous les arts. Par ses lois, il força les prélats à relever les églises tombées en ruine, et à les décorer de peintures et de sculptures, et un capitulaire ordonna que des orfévres seraient établis dans chacune des grandes villes

de son empire. Il créa dans les monastères de Saint-Vandrille, de Corbie, de Reims, de Saint-Riquier, de Fulde et de Saint-Gall, des écoles de copistes et d'enlumineurs qui restaurèrent tout à la fois la calligraphie et la peinture ; on y trouvait encore d'autres artistes en différents genres. Charles donnait l'exemple à tous. Voulant cesser, durant la saison d'hiver, d'errer de villa en villa, il résolut de bâtir une capitale. Il éleva donc à Aix, auprès des eaux thermales, un palais et une chapelle royale. La nouvelle ville qui se construisit autour de cette chapelle en emprunta le nom. « Là, dit Alcuin, s'épanouit une Rome nouvelle, qui » touche les astres de ses voûtes colossales. Le pieux Karle, du faîte de son palais, désigne » la destination de chaque lieu et préside à la construction des hauts remparts d'une Rome » future (1). » Il bâtit aussi de splendides palais à Ingelheim et à Nimègue.

Il n'existait dans l'ancienne Gaule aucun artiste capable de diriger ou d'exécuter de pareils travaux. On ne pouvait même y trouver les matériaux nécessaires à de si splendides monuments. Le vaillant empereur, dit le moine de Saint-Gall, « appela de tous les pays en » deçà des mers des maîtres et des ouvriers dans les arts de tout genre » (2) ; et Éginhard nous apprend qu'il fit venir de Rome et de Ravenne une grande quantité de colonnes et de marbres pour la construction de la royale chapelle d'Aix (3). Indépendamment des colonnes et des marbres enlevés à l'Italie, les églises et les palais bâtis par Charlemagne furent enrichis de peintures murales et de sculptures qui reproduisaient des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament et des chroniques historiques (4).

A l'exception de quelques chapiteaux de colonnes retrouvés dans les ruines du palais d'Ingelheim, que possède le musée de Mayence, et de quelques pièces de bronze, aucun monument de sculpture de l'époque de Charlemagne n'est venu jusqu'à nous, et il faut s'en tenir aux conjectures sur le caractère de la sculpture de ce temps. Il n'est pas douteux que la plupart des artistes employés par ce prince n'aient été ramenés par lui de l'Italie, où la renaissance des arts se déployait avec éclat sous l'impulsion du pape Adrien, l'ami de Charlemagne. Mais à qui l'Italie la devait-elle? Nous l'avons dit. Le génie hellénique, qui jadis, à l'époque de sa toute-puissance, avait porté dans Rome une première fois le culte des arts, subsistait encore à Constantinople, et bien que fort amoindri, avait conservé assez de vigueur pour faire une seconde fois l'éducation de l'Italie. L'art français, de même que l'art italien, dut donc être empreint du style néo-grec, modifié par des souvenirs de l'art romain et par l'étude des monuments antiques subsistant encore dans l'Italie et dans les Gaules. La renaissance carolingienne fut donc un retour vers l'étude des productions des arts de l'antiquité. On en trouve la preuve dans une lettre d'Éginhard à son fils Vassin, par laquelle l'engage à étudier Vitruve, en lui envoyant, pour l'aider dans ses études, un coffret qu reproduisait un petit monument dans le style antique (5). On sait aussi que le mausolée de Carloman, frère de Charlemagne, placé près de celui de saint Remi, avait été sculpté à la ressemblance du tombeau de Jovin, général romain en Gaule sous Valentinien I[er].

Quant à l'intervention des artistes grecs dans les constructions que fit exécuter Charle-

(1) Alcuini *Versus de Karolo Magno* (*Hist. des Gaules*, t. V, p. 389).

(2) Monachi San Gallensis *De gestis Karoli imper.*, lib. I, § 28, ap. Pertz, *Monumenta Germ. hist.*, t. II, p. 744.

(3) Eginhardus, *Vita glor. imper. Karoli regis Magni*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 102.

(4) Ermoldi Nigelli *Carmina*, lib. IV, vers. 179, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 504.

(5) Eginhardi *Omnia quæ extant opera*, epist. xxx. Parisiis, 1840, t. II, p. 46.

magne, elle est démontrée par les fragments arrachés aux ruines du château d'Ingelheim dont nous venons de parler. A côté de chapiteaux de colonnes taillés dans le marbre, qui appartiennent évidemment aux dernières époques de l'art romain et qui doivent avoir été apportés de l'Italie, on trouve d'autres chapiteaux empreints de l'art byzantin. Nous signalerons un pilier de pierre, décoré sur le devant d'un pilastre à trois cannelures qui est cantonné de colonnes engagées. Les chapiteaux sont décorés d'une espèce de feuille de palmier dans le style de celles qu'on rencontre sur quelques pilastres et sur quelques colonnes du temple de Sainte-Sophie à Constantinople (1).

Si l'on peut s'en rapporter à Ermold le Noir, poëte contemporain, la sculpture aurait produit des travaux considérables dans le palais d'Ingelheim, en y retraçant les faits les plus marquants de l'histoire ancienne et les combats de Charles Martel, de Pepin et de Charlemagne. Ces tableaux historiques ne pouvaient être reproduits que dans des bas-reliefs, et les termes dont se sert Ermold indiquent ce genre de travail (2). Nulle part son poëme ne dénote l'existence de statues dans le palais d'Ingelheim; la figure de Charlemagne elle-même n'y est reproduite que dans un bas-relief (3). C'est qu'il ne faut pas oublier que les Grecs avaient, au huitième siècle, entièrement négligé la statuaire; l'Église grecque n'admettait jamais de statues dans les temples, et les artistes byzantins émigrés en Italie par suite des persécutions des empereurs iconoclastes, étaient de ceux qui s'étaient voués à la sculpture religieuse et qui ne sculptaient que des bas-reliefs; ils ne pouvaient donc enseigner à leurs élèves ce qu'ils ne savaient pas faire eux-mêmes. Mais les sculpteurs français, comme les sculpteurs italiens, ne tardèrent pas à tailler des figures de ronde bosse et à fondre des statuettes de métal. Agobard, archevêque de Lyon, qui était opposé au culte des images, en fournit la preuve dans l'écrit qu'il a composé pour les proscrire (4). Néanmoins il est à croire qu'on ne fit pas alors en France de statues de grande proportion : quelques auteurs modernes en ont cité; mais lorsqu'on se reporte au texte même des chroniqueurs, on ne trouve dans les expressions dont ils se servent rien qui puisse constater l'exécution de figures de ronde bosse, et l'on ne peut voir que des bas-reliefs dans les sculptures dont ils font mention. Pour nous en tenir aux monuments de petite proportion dont nous avons à nous occuper, nous pouvons citer les statuettes de bronze et d'ivoire dont Angilbert, gendre de Charlemagne, qui devint abbé de Saint-Riquier, avait orné l'église de son monastère (5).

Les arts continuèrent à être cultivés sous Louis le Débonnaire et sous Charles le Chauve († 877). Ces princes encouragèrent les écoles d'artistes qui s'étaient établies dans les grands monastères et en fondèrent de nouvelles. Sous Louis le Débonnaire, Ebbon, archevêque de

(1) M. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, pl. XV, fig. 3.

(2) Regia namque domus late persculpta nitescit,
Et canit ingenio maxima gesta virum.
(Ermoldi Nigelli *Carmina*, lib. IV, v. 245, apud Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 506.)

(3) Et Carolus sapiens vultus prætendit apertos,
Fertque coronatum stemmate rite caput;
Hinc Saxona cohors contra stat, prælia temptat,
Ille ferit, domitat, ad sua jura trahit.
(Ermoldi Nigelli *Carmina*, lib. IV, v. 279.)

(4) « Quicumque aliquam picturam, vel fusilem, sive ductilem adorat statuam, simulacra veneratur. » (Agobard, *De imagin.*, t. II, p. 264.)

(5) Hariulfi *Chronicon*, lib. II, cap. x, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. IV, p. 468.

Reims, avait rassemblé de tous côtés un grand nombre d'habiles ouvriers, auxquels il donna des habitations en les comblant de bienfaits (1). Sous Charles le Chauve, une école d'artistes s'était formée dans l'abbaye de Saint-Denis; on y cultivait principalement la sculpture et l'orfévrerie (2). En traitant de la sculpture en ivoire et de l'orfévrerie, nous citerons une grande quantité de bas-reliefs d'ivoire ou de métal précieux qui furent exécutés pendant le règne de ces deux princes. La petite sculpture et la ciselure associées à la fonte constituèrent le faire principal des artistes du neuvième siècle, et il est à croire qu'on n'exécuta pas alors, plus que sous Charlemagne, des figures de ronde bosse de grande proportion. Émeric David, s'appuyant sur l'autorité de Montfaucon, a cependant cité la statue de Louis le Débonnaire couchée sur son tombeau dans l'église Saint-Arnould de Metz; le tombeau d'Hincmar dans l'église Saint-Remi de Reims et le tombeau du duc Otger (3). On a encore cité le tombeau de bronze de Charles le Chauve à Saint-Denis, où l'on voyait la figure de ce prince en haut-relief. Mais la statue de Louis le Débonnaire, dont la tête existe encore à Metz, est d'une époque bien postérieure au neuvième siècle (4) et probablement du treizième; le tombeau d'Hincmar n'offre qu'un bas-relief (5); celui du duc Otger appartient évidemment au douzième siècle (6), et quant à la statue de bronze de Charles le Chauve, Montfaucon lui-même la regardait comme étant du onzième siècle (7).

Après la mort de Charles le Chauve, les Normands, qui dès 843 avaient commencé leurs dévastations, se ruèrent plus que jamais sur la France. Tout le monde prit les armes, tout le monde devint soldat; les écoles artistiques furent abandonnées, et l'art tomba dans une affreuse décadence. Cependant il ne fut pas abandonné partout; à la fin du neuvième siècle, un artiste éminent, Tutilo, poëte, sculpteur, peintre, orfévre et musicien, florissait dans le monastère de Saint-Gall (8). Indépendamment de très-beaux travaux qu'il fit pour son monastère et pour Salomon, abbé de Saint-Gall et évêque de Constance, il décora de ses œuvres les basiliques de Mayence et de Metz. Ses sculptures paraissaient si parfaites à ses contemporains, qu'on supposa que la sainte Vierge lui guidait la main (9). Une feuille de diptyque d'ivoire sculptée par cet artiste, qui est conservée à la bibliothèque de la ville de Saint-Gall, permet d'apprécier son talent, et fait voir qu'il avait conservé les bonnes traditions de la renaissance carolingienne.

Aux invasions des Normands et des Hongrois, et aux guerres intestines, se joignit, au dixième siècle, l'appréhension de la fin du monde, qui, dans la croyance populaire, devait arriver avec l'expiration de l'an mille. Les peuples tombèrent dans le découragement et l'apathie. On abandonna presque généralement la culture des arts, dont les traditions et les pratiques tombèrent à peu près en oubli.

(1) FLODOARDI *Remens. hist. libri IV*, lib. II, cap. XIX. Parisiis, 1611, p. 137.

(2) LUPI ABBAT. FERRAR. *Opera*, epist. XXII. Paris., 1664, p. 46.

(3) *Hist. de la sculpt. franç.* Paris, 1853, p. 9.

(4) M. ÉMILE BÉGIN, *Metz depuis dix-huit siècles*.

(5) MONTFAUCON, *Monuments de la monarchie française*, t. I, p. 305, pl. XXVIII.

(6) MABILLON (*Ann. ord. S. Bened.*, t. II, p. 376) en a donné la gravure.

(7) MONTFAUCON, *Monuments de la monarchie française*, t. I, p. 377.

(8) « Erat eloquens, voce clarus, cælaturæ elegans et picturæ artifex, musicus sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum præ omnibus. » (EKKEHARDUS, *Casuum S. Gallii continuatio*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 94, et p. 88, 89, 97.)

(9) EKKEHARDUS, *loc. cit.*, p. 100.

Néanmoins, dès la fin du dixième siècle, lorsque Othon II (973 † 983) eut affermi sa puissance en Allemagne et en Italie, et lorsqu'en France Hugues Capet eut posé sur sa tête la couronne royale; mais surtout lorsqu'après l'an mille, la nouvelle année qui s'ouvrit eut rassuré les populations, une prodigieuse activité se manifesta dans toutes les classes. Ce fut à qui, des rois, des seigneurs, des prélats, des communautés et des villes, relèverait avec plus de splendeur les églises tombées en ruine durant les longues et désastreuses années qui venaient de s'écouler, à qui les enrichirait des meubles et des instruments les plus précieux (1).

Les cités impériales des provinces rhénanes et les grands monastères protégés par les empereurs de la maison de Saxe avaient eu moins à souffrir que les provinces françaises de toutes les calamités qui accablèrent les peuples au dixième siècle; et bien que l'art fût arrivé en Allemagne, comme dans les autres pays de l'Europe, à un état de complète décadence, quelques artistes s'y étaient maintenus. Aussi fut-ce en Allemagne que se produisit d'abord le mouvement qui signala le retour vers les études artistiques : les artistes grecs furent encore en cette occasion les éducateurs de l'Occident. Le mariage d'Othon II, fils d'Othon le Grand, avec la princesse Théophanie, fille de l'empereur Romain le Jeune, en 972, fut un heureux événement, qui fit pénétrer en Allemagne les productions artistiques les plus précieuses de l'empire d'Orient et y attira les artistes byzantins. L'empereur Zimiscès avait pris à cœur d'effacer dans l'esprit d'Othon le Grand le ressentiment qui animait ce prince contre les Grecs, par suite de l'insigne perfidie de Nicéphore Phocas, son prédécesseur, à l'occasion même de ce mariage projeté depuis longtemps (2). Après des négociations entamées à sa demande, Zimiscès envoya donc la princesse à Rome, accompagnée d'un brillant cortége; le mariage y fut célébré. La dot de Théophanie se composait de beaucoup d'or et de bijoux magnifiques (3). Othon II mourut après huit ans de règne, laissant un fils âgé de trois ans. L'impératrice Théophanie, chargée de la tutelle du jeune empereur, déploya beaucoup d'habileté dans son gouvernement, et fut par ses vertus l'honneur de l'empire d'Allemagne. Elle mourut en 990. Une princesse aussi éclairée, petite-fille de Constantin Porphyrogénète, et élevée dans une cour fastueuse où les arts étaient en honneur au point que l'empereur lui-même les cultivait, ne put manquer d'attirer des artistes grecs en Allemagne afin de relever le niveau de l'art dans son empire, à une époque où les peuples, délivrés de la terreur des invasions normandes et hongroises, déployaient une prodigieuse activité pour restaurer les temples consacrés au Seigneur et les doter d'un riche mobilier. Des monuments qui subsistent encore viennent à l'appui des faits historiques pour établir l'intervention des artistes grecs en Allemagne à l'époque d'Othon II et de Théophanie. En effet, les œuvres de la sculpture se présentent en Allemagne, à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, sous deux aspects très-différents. Dans les unes, on trouve des contours pesants et des formes écrasées, souvenirs de l'art romain dégénéré modifiés

(1) Glabri Rodulphi *libri V*, lib. III, cap. iv, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 27.

(2) Othon le Grand avait demandé pour son jeune fils la main de Théophanie. Nicéphore feignit d'y consentir et annonça à Othon que la princesse allait partir pour la Calabre. Othon envoie une brillante ambassade pour la recevoir. A peine arrivés au lieu du rendez-vous, les seigneurs allemands tombèrent dans une embuscade. Les uns furent massacrés, les autres pris et conduits à Constantinople. (Sigeberti *Chronica*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VIII, p. 351. — Thietmari *Chronicon*, lib. II, ap. Pertz, t. V, p. 748.)

(3) Benedicti *Chronicon*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. V, p. 718.



toutefois par les modèles byzantins, une disposition à l'exagération dans les gestes et dans l'expression donnée aux visages, une tendance évidente à l'originalité qui dégénère souvent en fantaisies bizarres, et la volonté de sortir de la routine. Les figures n'y manquent pas de mouvement et d'expression, mais elles sont d'un modelé fort incorrect, offrent de la rudesse dans l'exécution, et se ressentent encore de la décadence de l'art. Dans les autres, au contraire, on reconnaît de la sagesse dans les compositions, une gravité dans les poses qui n'exclut pas la justesse du mouvement, un dessin correct, la connaissance évidente des traditions de l'antiquité et une exécution d'un fini et d'une délicatesse achevés.

Nous citerons parmi les œuvres de la première sorte qui présentent un grand caractère d'authenticité, et qui sont au surplus les meilleures que cette époque ait produites, la crosse (1) et le crucifix conservés dans le trésor de la cathédrale d'Hildesheim, comme ayant été exécutés par saint Bernward, évêque de cette ville (993 † 1022); les portes de bronze de la même église et une colonne historiée fondues sous sa direction; le curieux chandelier sorti des mains d'un élève de l'école qu'il avait fondée; le parement d'autel de Bâle que conserve le musée de Cluny (2), et les bas-reliefs d'or appartenant au trésor d'Aix-la-Chapelle (3), qui sont des dons de l'empereur Henri II, successeur d'Othon III (1002 † 1024). Puis à côté de ces monuments nous en placerons d'autres exécutés également en Allemagne aux mêmes époques, et cependant dans un tout autre style : tels sont le bas-relief d'ivoire exécuté pour Adalbéron, évêque de Metz, de 984 à 1005 (4); les bas-reliefs d'or qui décorent la couverture du manuscrit de l'abbaye de Saint-Émeran que fit faire l'abbé Ramuold, sous l'empereur Othon II (5); les bas-reliefs également d'or qui enrichissent la couverture d'un livre des Évangiles appartenant à la bibliothèque ducale de Saxe-Cobourg-Gotha, où l'on voit les figures d'Othon II et de Théophanie, le crucifix placé sur le tombeau de la reine Gisila, et le bas-relief d'ivoire placé au centre de la couverture de l'évangéliaire de l'empereur Henri II, que conserve la bibliothèque royale de Munich (6). Certes, la même école n'a pu produire des œuvres aussi disparates. Dans les premières, il faut reconnaître la main d'artistes encore peu expérimentés, sortant à peine des ténèbres qui avaient enveloppé si longtemps l'Occident, et cherchant à restaurer le culte des arts en se frayant des voies nouvelles ; elles appartiennent évidemment à l'art allemand. Les secondes, au contraire, sont sorties de la main de sculpteurs consommés dans leur art, qui avaient conservé les anciennes traditions. Les Grecs seuls, à cette époque, pouvaient produire des œuvres de ce style, qui est au surplus en rapport parfait avec celui des peintures des manuscrits byzantins du dixième siècle. Le goût pour les provenances byzantines (7) et la présence d'artistes grecs en Allemagne, à la fin du dixième siècle et dans les premières années du onzième, sont constatés par plusieurs documents que nous aurons l'occasion de citer, et ce n'est pas sans raison qu'on

(1) Elle est reproduite dans le cul-de-lampe qui termine notre chapitre IV de l'Orfévrerie.

(2) On en verra la reproduction dans la vignette du chapitre IV de l'Orfévrerie.

(3) Nous donnons la description de toutes ces pièces aux titres de la Sculpture en métal, chap. III, § I, ou de l'Orfévrerie, chap. IV, § I, art. 1.

(4) Nous en avons donné la description plus haut, § II, art. 4, p. 48.

(5) Nous reproduisons plus loin cette couverture dans notre planche XXIX.

(6) Nous avons donné la reproduction de ces deux pièces dans les planches XXXVI et XL de notre Album, 1re édition.

(7) Mag. Adami, *Gesta Hammaburgensis ecclesiæ pont.*, lib. III, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, *Script.* VII, p. 317.

doit leur attribuer l'amélioration progressive et soutenue qui s'y fit sentir dans tous les arts durant le onzième siècle.

L'appel d'artistes grecs à sa cour ne fut pas le seul encouragement donné par l'impératrice Théophanie à la restauration des arts dans l'étendue de son empire. Le choix qu'elle fit de l'abbé Bernward (depuis évêque d'Hildesheim) pour précepteur du jeune Othon III, son fils, n'y contribua pas moins. Saint Bernward, issu d'une riche et illustre famille, était non-seulement un amateur passionné des arts, mais encore un artiste distingué. Architecte, peintre, sculpteur, mosaïste, orfévre, il cultivait toutes les branches des arts libéraux et industriels (1). Il avait établi dans son palais des ateliers où de nombreux ouvriers travaillaient les métaux pour différents usages; il les visitait tous les jours, examinant et corrigeant l'ouvrage de chacun (2). Bernward avait en outre réuni de jeunes artistes qu'il menait avec lui à la cour, ou qu'il faisait voyager pour qu'ils étudiassent ce qui se faisait de mieux dans les arts. Il fabriqua lui-même de belles pièces d'orfévrerie auxquelles il s'efforça de donner toute l'élégance que son imagination lui permettait d'y apporter, sans négliger pour cela les inventions des autres artistes; et, pour parvenir à la perfection qu'il ambitionnait, il ne manquait pas d'étudier avec soin tout ce qu'il pouvait y avoir de remarquable dans les vases envoyés en présents à l'empereur, soit de l'Orient, soit des différentes contrées de l'Europe (3). Tangmar, prêtre de l'église d'Hildesheim, à qui nous devons ces intéressants détails sur la vie de son évêque, mentionne quelques-unes des plus belles pièces émanées de lui. Nous en parlerons en traitant de l'orfévrerie.

Cette attention de saint Bernward à étudier toutes les belles productions des arts provenant, soit de l'empire de Byzance, soit d'autres contrées, dut avoir une grande influence sur la création d'un art nouveau qui, en s'améliorant, constitua véritablement le bel art allemand du douzième siècle. Néanmoins, pendant longtemps encore, on eut souvent recours aux Grecs, lorsqu'il s'agissait de travaux d'art de quelque importance. Ainsi, Mainverc, évêque de Paderborn, voulant faire élever dans cette ville, en 1008, une église sous le vocable de saint Barthélemy, appela, pour exécuter cette construction, des architectes et des sculpteurs grecs (4). Il y avait donc en Allemagne des artistes grecs, car on ne peut supposer qu'un évêque d'une petite ville en ait pu faire venir tout exprès de l'Orient.

Quoi qu'il en soit, le mouvement artistique fut général en Allemagne au commencement

(1) « Quanquam vivacissimo igne animi et in omni liberali scientia deflagraret, nihilominus tamen in levioribus arti- » bus quas mechanicas vocant studium impertivit. In scribendo vero apprime enituit, picturam etiam limate exercuit. » Fabrili quoque scientia et arte clusoria (la sertissure des pierres fines) omnique structura mirifice excelluit, ut in ple- » risque ædificiis quæ pompatico decore composuit, post quoque claruit....... Nec aliquid artis erat quod non attentarit, » etiamsi ad unguem pertingere non valuit....... Musivum præterea in pavimentis ornandis studium, necnon lateris ad » tegulam, propria industria, nullo monstrante, composuit. » (Tangmarus, *Vita Sancti Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Script. rerum Brunswiciensium.* Hanovræ, 1707, p. 422 et 444.)

(2) « Inde officinas ubi diversi usus metalla fiebant, circumiens, singulorum opera librabat. » (Tangmarus, ap. Leibnitz, p. 443.)

(3) « Picturam vero et fabrilem atque clusoriam artem et quicquid elegantius in hujusmodi arte excogitari vel ab » aliquo investigari poterat, nunquam neglectum patiebatur; adeo ut ex transmarinis et schotticis vasis, quæ regali ma- » jestati singulari dono deferebantur, quicquam rarum vel eximium reperiret, incultum transire non sineret; ingeniosos » namque pueros et eximiæ indolis secum vel ad curtes ducebat, vel quocunque longius commeabat; quos, quicquid » dignius in illa arte occurrebat, ad exercitium impellebat. » (Tangmarus, ap. Leibnitz, p. 444.)

(4) *De B. Mainverc, episc. Paderborn.*, ap. d'Achery et Mabillon, *Acta SS. ord. S. Bened.*, t. VIII, p. 388.

du onzième siècle. On y vit alors renaître l'art de fondre les grandes pièces de bronze, le travail au repoussé et l'émaillerie par le procédé du champlevé. Tous les arts industriels, fortement encouragés, firent des progrès rapides qui se soutinrent pendant toute la durée de ce siècle.

La France, cruellement éprouvée par les invasions et par les guerres intestines au milieu desquelles s'éteignit la dynastie carolingienne, entra un peu plus tard que l'Allemagne dans la voie de la restauration du culte des arts ; mais la piété du roi Robert (996 † 1031) imprima un bien vif élan à cette restauration, et produisit à peu près les mêmes effets que le génie régénérateur de Charlemagne avait obtenus deux cents ans auparavant. Sous le règne du fils de Hugues Capet, une ferveur générale s'empara des esprits : comme en Allemagne, les églises furent reconstruites, embellies de peintures et de sculptures, et fournies de vases sacrés et de meubles qui furent en grande partie exécutés par les sculpteurs et les ciseleurs.

Nous n'avons pas à nous occuper de la sculpture monumentale, dont Émeric David a déjà tracé le tableau (1), mais seulement de l'application de la sculpture aux arts industriels ; nous renvoyons donc, pour les détails et pour les preuves, à l'historique que nous tracerons plus loin de la sculpture en ivoire, en bois et en métal, et surtout à l'historique de l'orfévrerie, qui produisit, dès le onzième siècle, des œuvres de sculpture importantes. Nous bornant à quelques aperçus généraux, nous nous contenterons d'indiquer le caractère de la sculpture du onzième siècle à l'aide des monuments qui subsistent encore. Pendant la longue léthargie où l'art avait sommeillé, les traditions de l'antiquité avaient été entièrement oubliées. Il fallait d'ailleurs du nouveau à des hommes appelés, pour ainsi dire, à une nouvelle vie. Ce fut surtout dans la sculpture que se signala la transformation. Aux conceptions régulières de l'art antique succéda toute la fantaisie d'un art nouveau qui s'affranchit de toute règle, et n'eut d'autre limite que celle de l'imagination de l'artiste. Cette indépendance entraîna presque toujours le sculpteur dans tous les écarts de l'inexpérience. Il commença à s'exercer sur les moulures, sur les archivoltes des arcades et dans la corbeille des chapiteaux, où la figure humaine est souvent reproduite de la manière la plus bizarre et la plus incorrecte. Les animaux fantastiques, les accouplements monstrueux, les entrelacs, devinrent fort en vogue dans l'ornementation, et offrirent souvent un cachet d'originalité curieuse qui n'est pas sans charme. Alors même que les artistes occidentaux eurent amélioré leur style, la reproduction de la figure humaine resta caractérisée par l'incorrection et le manque de science dans les attaches et le modelé, par de longs bustes, par une sorte de roideur et d'absence de mouvement, par des expressions calmes et recueillies, par un système de draperies à petits plis parallèles et serrés qui semblent creusés avec un râteau, et par des emprunts faits au luxe oriental d'étoffes à franges de perles, rehaussées de pierreries encastillées. Sans examen, on s'est imaginé de donner le nom de style byzantin et de supposer une origine byzantine à ces rudes ébauches d'un art dans son enfance. Mais qu'on veuille seulement mettre en présence les œuvres de l'Occident à la fin du dixième siècle et au onzième, et celles des Grecs aux mêmes époques, et l'on pourra se convaincre que les œuvres de l'Occident ne sauraient être comparées aux productions byzantines, et qu'elles ne sont que le résultat de l'inexpérience et du défaut d'étude et de science. A l'appui de notre

(1) *Histoire de la sculpture française.* Paris, 1853, p. 11 et suiv.

opinion, nous citerons : d'une part, la châsse de saint Yved de l'abbaye de Braisne, que possède le musée de Cluny (1), et deux châsses conservées au Louvre, l'une provenant de la collection Revoil (2), l'autre de la collection Sauvageot (3), toutes pièces qu'on peut regarder comme l'expression de l'art nouveau qui se produisit en Occident vers la fin du dixième siècle et au commencement du onzième ; et, d'autre part, les œuvres byzantines des mêmes époques, que nous avons mentionnées plus haut (4), et notamment celles qui sont sous les yeux de nos lecteurs, comme le bas-relief d'ivoire reproduisant l'Ascension, les miniatures tirées de l'évangéliaire n° 64 de la Bibliothèque impériale de Paris, les miniatures du manuscrit de la bibliothèque de Saint-Marc, écrit pour Basile II, et les figures d'émail des couvertures de livres de la même bibliothèque (5). Quelle analogie peut-il y avoir entre des œuvres si disparates ? Quelle comparaison établir entre les figures de l'ivoire, des manuscrits et des émaux dessinés avec tant de correction, dont les mouvements sont si naturels, dont les draperies sont si largement disposées, et les figures roides et inanimées des châsses sculptées en Occident ? Comment trouver le moindre rapport entre les charmants oiseaux de notre planche XLVII, délicieuse expression de la nature vivante, et ces monstres bizarres, produits du caprice et de la fantaisie la plus excentrique, qui se montrent ordinairement dans les productions artistiques du onzième siècle en Occident ?

Nous aurions pu citer aussi parmi les œuvres de l'Occident celles qui sont attribuées à saint Bernward et conservées à Hildesheim, le bas-relief du retable de Bâle appartenant au musée de Cluny et une couverture d'évangéliaire en ivoire, conservée dans l'église d'Essen, où l'on voit l'abbesse du couvent d'Essen Théophanie († 1054), petite-fille d'Othon II et de la princesse grecque Théophanie, déposant le livre aux pieds de la Vierge (6) ; mais ces œuvres, moins imparfaites, émanent d'artistes qui déjà avaient subi l'influence des Grecs ou qui étaient revenus aux errements de l'art carolingien et qui cherchaient tous par l'étude de la nature à sortir de la routine et à tirer l'art des langueurs de l'assoupissement. Elles peuvent être considérées comme des œuvres de transition et comme les premiers jalons de l'art occidental, qui améliora progressivement son style, en se dégageant peu à peu de l'influence byzantine, et s'éleva au treizième siècle jusqu'à la perfection, tandis que l'art byzantin suivait la pente rapide de la décadence.

A la fin du onzième siècle, la pratique des différents arts industriels avait acquis un grand développement, surtout en Allemagne. Les monuments qui subsistent et le *Diversarum artium Schedula* en sont le témoignage. Nous aurons souvent à citer cet ouvrage, il est donc à propos d'en parler ici. L'*Essai sur divers arts*, dont le moine Théophile est l'auteur, est un traité sur la technique de la plupart des arts industriels au moyen âge ; or, on conçoit tout l'intérêt qui doit s'attacher à un pareil livre. On ne compte que huit manuscrits de cet ouvrage (7) ;

(1) N° 399 du Catalogue de 1861.

(2) N° 71 de la Notice des ivoires.

(3) N° 70 de cette notice et n° 260 du Catalogue SAUVAGEOT de 1861. On trouvera la reproduction de cette dernière pièce dans notre Album, planche CXLIV.

(4) Voyez page 43 et suiv.

(5) Voyez nos planches IX, XLVII, XLVIII, XLIX, LXII et LXIII.

(6) Ce bas-relief est reproduit dans l'ouvrage de M. AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmaler des christlichen Mittelalters in den Reinlanden*, pl. XXVII.

(7) Celui qui est mentionné par Cornélius Agrippa (*De incertitudine et vanitate scientiarum*, cap. CXVI) est à Wolfen-

il n'était donc connu que de quelques savants et n'avait été publié qu'incomplétement dans le siècle dernier, en Allemagne par Lessing et à Londres par Raspe, lorsque M. le comte de l'Escalopier, après avoir colligé avec soin les variantes de tous les manuscrits connus, en a publié en 1843 une édition aussi complète qu'on pouvait la donner, avec la traduction en regard du texte (1). Plus tard, M. Robert Hendrie a été assez heureux pour découvrir au British Museum (fonds Harléien) un manuscrit bien plus complet que tous ceux connus antérieurement, et l'a publié à Londres avec une traduction en anglais et des notes (2). Le traité de Théophile est divisé en trois livres. Le premier, qui comprend quarante chapitres dans l'édition de M. Hendrie, et quarante-cinq dans celle de M. de l'Escalopier, traite de la préparation, du mélange et de l'emploi des couleurs dans la peinture sur murs, sur bois et sur parchemin. C'est un traité pratique de la peinture, telle qu'on l'employait pour la décoration des églises, des panneaux de menuiserie et des manuscrits. Le second livre, composé de trente et un chapitres dans les deux éditions, traite de la fabrication du verre, des vitraux de couleur, des vases de verre et des poteries de terre émaillée. Le troisième, qui comprend dans le manuscrit harléien cent onze chapitres, dont quelques-uns sont empruntés à Héraclius, auteur du dixième siècle, n'en compte que quatre-vingts dans l'édition de M. de l'Escalopier. Ce livre est consacré principalement aux travaux de l'orfévrerie et à la peinture en émail cloisonné. L'auteur semble avoir traité ces matières avec une prédilection toute particulière ; mais on y trouve aussi des notions sur la sculpture en ivoire, la fonte des cloches et la fabrication des orgues et des cymbales.

On comprend tout d'abord combien il serait intéressant de connaître à quel pays appartenait ce moine Théophile, et à quelle époque il vivait. Son livre, daté d'une manière précise, serait un témoignage positif de l'état des arts et des procédés mis en œuvre au temps où il a été écrit ; on aurait un point lumineux pour diriger son opinion sur la marche générale de l'art, et la part des siècles suivants dans le champ des découvertes serait facile à déterminer. Malheureusement, une profonde obscurité enveloppe la personne de Théophile ; son livre nous laisse ignorer à la fois et sa patrie et son siècle. Un point sur lequel les érudits sont à peu près d'accord aujourd'hui, c'est que Théophile était Allemand. Cicognara veut qu'il ait appartenu à l'Italie ; mais, avec l'amour-propre national qui l'aveugle, Cicognara ne voit toujours et partout que des artistes et que des travaux italiens ; alors même que l'art était tombé en Italie au dernier degré d'anéantissement, il veut encore que les travaux des sculpteurs italiens aient été supérieurs à ceux des Grecs, qui seuls cependant avaient alors conservé les traditions de l'art et la faculté de produire des œuvres artistiques. L'opinion de Cicognara est donc sans valeur. Toutes les probabilités sont au contraire en faveur de l'origine allemande de Théophile. En effet, tous les manuscrits connus du *Diversarum artium Schedula*

büttel ; celui de Lessing, à Leipzig ; un autre fut découvert par Raspe dans la bibliothèque de l'université de Cambridge ; Raspe en a encore trouvé un dans la bibliothèque du collége de la Trinité, qui est aujourd'hui au British Museum ; deux existent dans la bibliothèque de Vienne ; la Bibliothèque impériale de Paris en possède un fort incomplet. Enfin le plus complet de tous est au British Museum, dans la bibliothèque Harléienne.

(1) THEOPHILI *presbyteri et monachi libri III, seu Diversarum artium Schedula*, opera et studio CAROLI DE L'ESCALOPIER. Lutet. Paris., 1843.

(2) THEOPHILI *qui et Rugerus presbyteri et monachi libri III de diversis artibus, seu Diversarum artium Schedula*, opera et studio R. HENDRIE. Londini, 1847. L'édition donnée par M. Hendrie a été reproduite par M. l'abbé BOURASSÉ, avec une traduction française, à la suite de son *Dictionnaire d'archéologie sacrée*.

provienneut de l'Allemagne, et Mathias Farinator, qui, le premier, a cité Théophile dans le *Lumen animæ*, compilation qu'il écrivait au commencement du quatorzième siècle, dit que le manuscrit du *Breviarium diversarum artium* de Théophile lui été a communiqué par un monastère d'Allemagne. Quelques érudits ont prétendu que l'ouvrage dont a parlé Farinator n'était pas le même que le *Diversarum artium Schedula;* mais M. Guichard, dans l'introduction qui précède l'édition donnée par M. de l'Escalopier, a prouvé jusqu'à l'évidence l'identité parfaite des deux ouvrages par de nombreuses citations tirées du *Lumen animæ*. Enfin, à l'appui de l'origine allemande de Théophile, on a cité l'emploi qu'il a fait dans son traité d'un certain nombre de mots appartenant à l'idiome allemand, tels que le mot *huso*, pour désigner l'esturgeon : « Tolle » vesicam piscis qui vocatur *huso* (1). » Certes, un Italien se serait servi, dans cette tournure de phrase, du mot *sturione*, ou tout au moins du nom latin de l'animal, *acipenser*, mais n'aurait pas employé la dénomination allemande. La solution de cette première question n'est pas sans importance pour la solution de la seconde, à savoir à quelle époque vivait l'auteur de l'*Essai sur divers arts*. Cette question a été très-controversée. Posons d'abord les limites extrêmes entre lesquelles se sont partagés les érudits. Comme le traité de Théophile se trouve rapporté par extraits dans le *Lumen animæ*, il ne peut être postérieur à la fin du treizième siècle; tous les critiques sont d'accord sur ce point, mais la diversité des opinions s'établit sur l'époque antérieure de sa publication. Personne n'a placé la rédaction du *Diversarum artium Schedula* avant la fin du neuvième siècle ; mais Lessing, séduit par l'affinité philologique des noms propres *Theophilus* et *Titulo*, a attribué le *Diversarum artium Schedula* au célèbre artiste du couvent de Saint-Gall, qui vivait, comme on l'a vu, à cette époque. Rien ne peut militer en faveur de cette haute antiquité du livre, et la conjecture de l'érudit allemand ne trouve aucun appui dans l'examen des historiens de Saint-Gall. Leurs chroniques, si prolixes lorsqu'il s'agit de leur monastère et des travaux de Tutilo, ne le citent nulle part comme l'auteur d'un traité sur les arts. Lessing au surplus a été le seul de son avis. Raspe, Morelli, Lanzi, Émeric David et MM. de Montabert, Leclancher et Batissier datent l'ouvrage du dixième siècle ou du onzième, mais aucun de ces auteurs n'a motivé son opinion, regardant, on ne sait pourquoi, la question comme hors de doute et comme résolue. M. Guichard, dans l'introduction qui précède la traduction de M. de l'Escalopier, a été d'un avis contraire. Il a pensé que la publication d'un traité où le peintre, le verrier, le mosaïste, le miniaturiste, le ciseleur et le fondeur de métaux, le calligraphe, le facteur d'orgues, l'orfévre et le joaillier viennent chacun puiser des instructions, ne pouvait être un fait isolé ; qu'elle n'a pu avoir lieu qu'à une époque de renouvellement et de renaissance, que tel a été le carac tèredu douzième siècle et du treizième ; « et sans fixer de millésime, nous croyons, » dit-il, ne pas nous tromper beaucoup en reportant l'ouvrage au douzième ou au treizième » siècle. » Ainsi, suivant M. Guichard, l'époque de renouvellement et de renaissance qui a été l'occasion du livre de Théophile serait l'époque de transition entre l'architecture romane et l'architecture ogivale, c'est-à-dire la seconde moitié du douzième siècle. M. l'abbé Texier (2) a été plus positif. Examinant le livre de Théophile dans la technique même des procédés qu'il enseigne, il a cru reconnaître que notre moine artiste possédait toute la pra-

(1) Livre I[er], chap. XXX, édit. de M. de l'Escalopier. — Livre I[er], chap. XXX, et livre III, chap. XCI, édit. de M. Hendrie. Le mot allemand est *Hausen*, que Théophile a latinisé en *huso*.

(2) *Dictionnaire d'orfévrerie*. Petit-Montrouge, 1857, col. 1383.

tique des verriers du treizième siècle et qu'il devait être leur contemporain ; comme il trouvait aussi dans quelques monuments d'orfévrerie de la fin du douzième siècle ou du treizième la pratique de certains procédés indiqués par Théophile, il en a tiré une induction en faveur de son opinion. M. Hendrie, au contraire, a pensé (1) que l'époque de renouvellement et de renaissance qui avait inspiré le *Diversarum artium Schedula* devait être celle du onzième siècle, et que c'était à la première moitié de ce siècle qu'il fallait rapporter la rédaction de ce traité. M. l'abbé Bourassé, à son tour, en publiant l'édition de M. Hendrie (2), a émis l'opinion que Théophile vivait au milieu du douzième siècle, en se fondant surtout sur ce que les descriptions par lui données indiquaient un art plus avancé que celui du onzième. Nous avions d'abord partagé cette dernière opinion, et nous regardions Théophile comme contemporain de notre célèbre abbé Suger, qui, à l'occasion de la reconstruction de son église de Saint-Denis (1040-1044), avait donné aux arts en France une si vive impulsion. Mais un nouvel examen des monuments des arts industriels de l'époque du moyen âge qui subsistent en Allemagne, et la connaissance que nous avons acquise de quelques faits importants, nous engagent à revenir sur cette première opinion, et à fixer un peu plus haut, c'est-à-dire à la fin du onzième siècle, l'époque où fut écrit le traité de Théophile. Voici nos raisons.

Lessing, en fixant la publication de ce traité au neuvième siècle, a été certainement beaucoup trop loin. On ne retrouve en aucune façon l'art du neuvième siècle dans les descriptions de Théophile. On a même été trop loin encore en donnant la date du dixième siècle au *Diversarum artium Schedula*, car ce traité n'a pu être écrit à une époque de décadence ; on y trouve d'ailleurs la citation de quelques passages de l'ouvrage d'Héraclius : *De artibus Romanorum* (3), qui fut écrit au dixième siècle, ainsi que le prouvent la basse latinité qu'on remarque dans le style, les plaintes exprimées par l'auteur sur la décadence et l'oubli dans lequel étaient tombés les arts, et l'absence de toute allusion à la science arabe qui s'infiltra à la fin du dixième siècle dans les arts de l'Europe. Au contraire, le chapitre de Théophile sur la fabrication de l'or espagnol (4), et la mention qu'il fait du borax sous le nom de *barahas* ou *parahas* (5), démontrent qu'il avait une connaissance incomplète des ouvrages arabes. Théophile est donc postérieur à Héraclius et au dixième siècle.

Comme le disent avec raison MM. Guichard, Texier et Hendrie, l'ouvrage de Théophile appartient à une période de renouvellement et de renaissance ; mais cette renaissance est-elle celle qui se produisit à la fin du douzième siècle et au treizième, c'est-à-dire à l'époque de l'apparition du style ogival, comme le veulent les deux premiers, ou bien celle qui se fit sentir au commencement du onzième, comme le pense M. Hendrie? Il est certain que l'œuvre de Théophile appartient à un âge hiératique, à une période sacerdotale où l'art était pratiqué par l'Église et pour l'Église, où la religion, recueillant le fruit de son zèle, voyait les architectes, les peintres, les sculpteurs, les orfévres, uniquement occupés de la construction et de l'embellissement des temples consacrés à Dieu. Mais c'est bien plutôt là le caractère du onzième siècle que du treizième. Dès la fin du douzième siècle, l'art était

(1) *An Essay upon various arts in three books*, by THEOPHILUS, translated by HENDRIE, Preface.
(2) *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, col. 736.
(3) Ms. latin, n° 6741, Bibliothèque impériale. Nous reviendrons sur cet ouvrage en traitant de l'art céramique.
(4) Livre III, chap. XLVII de l'édition l'Escalopier; chap. XLVIII de l'édition Hendrie.
(5) Livre III, chap. XXVIII, édition l'Escalopier; chap. XXIX, édition Hendrie.

sorti du sanctuaire; au treizième, sa sécularisation était un fait à peu près général. Voyez les recommandations que fait Théophile à son élève dans le prologue du livre troisième de son traité : « Enflamme-toi désormais d'une ardeur plus laborieuse. Ce qui manque encore » parmi les instruments de la maison du Seigneur, viens le compléter dans tout l'effort de » ta pensée; sans eux, les divins mystères ni le service des autels ne peuvent s'accomplir : » ce sont les calices, les candélabres, les encensoirs, les vases des saintes huiles, les » burettes, les châsses des reliques saintes, les croix, les missels et autres objets qu'une » utile nécessité réclame pour l'usage de l'Église. » Ces paroles n'indiquent-elles pas qu'à l'époque où écrivit Théophile, on s'occupait surtout de pourvoir les églises du mobilier qui leur manquait et qui avait péri durant les calamités du dixième siècle? Au milieu du douzième siècle, les églises regorgeaient de châsses et de vases sacrés, surtout dans l'Allemagne, qui a conservé de cette époque des monuments d'orfévrerie considérables.

A l'appui de cette opinion que Théophile a écrit dans la seconde moitié du douzième siècle, ou même au treizième, on s'est plu à voir des fenêtres ogives dans les *fenestræ productæ* dont il parle au chapitre LIX du livre III, en enseignant la fabrication de l'encensoir (1). Mais si l'on fait attention dans quelles circonstances Théophile prescrit de faire sur l'encensoir ces *fenestræ productæ*, on verra qu'elles doivent être placées entre les colonnettes qui, cantonnant les angles de tours carrées, devaient être resserrées dès lors l'une contre l'autre, et ne pouvaient admettre dans leur entre-colonnement que des fenêtres étroites et allongées. Ces mots *fenestræ productæ* n'ont pas dû exprimer autre chose, et ne se rapportent pas au mode d'amortissement de l'arcade. On trouve au surplus dans le chapitre LX quelque chose de plus positif. Il s'agit de la fabrication de l'encensoir fondu. Théophile veut que le sommet de l'encensoir présente plusieurs étages de tours, et dans celle qui est la plus élevée il prescrit de faire des fenêtres longues et arrondies : « In superiori vero turri, quæ » gracilior erit, facies fenestras longas et rotundas. » Il n'y a pas là d'ambiguïté, et ce sont bien des fenêtres plein cintre, des fenêtres de style roman dont le moine artiste prescrit l'emploi. Voilà le onzième siècle indiqué. Il y a mieux encore. On sait que jusque vers la fin du dixième siècle les églises de France, d'Italie et d'Allemagne étaient construites dans la forme des basiliques romaines, c'est-à-dire que les nefs étaient couvertes de plafonds plats en bois, divisés en caissons et rehaussés de peintures. A l'époque du renouvellement de l'art qui eut lieu au commencement du onzième siècle, les églises furent reconstruites dans un autre système, les nefs se couvrirent de voûtes en berceau, ou de voûtes d'arêtes construites en pierre : ce fut un des principaux caractères du style roman qui s'introduisit alors. Mais, malgré le zèle des grands seigneurs, des prélats et des populations, toutes les églises ne purent pas être reconstruites simultanément et comme par un coup de baguette; un très-grand nombre, durant le onzième siècle, durent conserver leurs anciens plafonds plats: la transformation s'opéra progressivement, mais elle fut complète au douzième siècle, et surtout au treizième. Eh bien, lorsque Théophile, dans sa préface du livre III de son traité, parle à son élève des travaux de décoration intérieure des églises, il indique des plafonds et non des voûtes : « Parsemant, lui dit-il, les plafonds ou les murs (*laquearia seu*

(1) C'est toujours l'édition française de M. de l'Escalopier que nous entendons citer, quand nous ne désignons pas spécialement l'édition anglaise de M. Hendrie.

» *parietes*) de travaux divers et de diverses couleurs, tu as en quelque sorte exposé aux » regards une image du paradis. » Et dans un autre passage : « L'œil de l'homme ne sait » d'abord où il fixera sa vue ; s'il l'élève vers les plafonds (*si respicit laquearia*), ils fleu- » rissent de brillantes draperies. » Théophile avait donc encore le plus souvent des plafonds plats sous les yeux dans les églises ; si de son temps elles avaient toutes été voûtées, il se serait servi des mots *camera*, *fornix*, ou *concameratio*. Le mot *laquearia*, qu'il emploie uniquement, indique encore qu'il vivait au onzième siècle.

En ce qui concerne la peinture sur verre, M. Texier a cru reconnaître, d'après les détails donnés par Théophile, que celui-ci possédait toute la pratique des verriers français du treizième siècle. Cela serait, qu'il faudrait se rappeler que l'Allemagne a précédé la France dans la pratique des arts industriels ; que ce ne fut qu'à l'époque de Suger, vers le milieu du douzième siècle, que l'art de peindre le verre prit en France un grand développement, tandis que dès la fin du dixième siècle (999), un comte Arnold avait donné des vitraux à l'abbaye de Tegernsée en Bavière (1). Mais, au surplus, on reconnaît dans certains procédés de Théophile une naïveté qui n'annonce pas une pratique fort avancée. Il ne connaît qu'un seul émail, et ne semble pas avoir eu connaissance du verre rouge doublé d'une couche de verre blanc, qui cependant commençait à être en usage au treizième siècle (2). Lorsqu'il veut simuler des pierres fines sur les croix, les nimbes, les livres, les bordures de vêtements, il imite l'or par du verre jaune clair, et il emploie pour figurer les pierreries de petits fragments de verre coloré en bleu ou en vert, qu'il fixe sur le verre jaune avec de la couleur d'émail un peu épaisse, la cuisson faisant ensuite adhérer ces fragments sur le fond du verre jaune. Au treizième siècle, en France et surtout en Allemagne, l'art du peintre-verrier était plus avancé. Il nous paraît donc constant qu'il faut reporter l'ouvrage de Théophile à l'époque du renouvellement de l'art qui commença à s'opérer en Allemagne dès les premières années du onzième siècle. Mais à quelle époque du onzième siècle l'ouvrage a-t-il été écrit? Des faits certains qui se rattachent à l'histoire de l'émaillerie et de l'orfèvrerie semblent résoudre la question. En adressant son *Essai sur divers arts* à son élève, Théophile, dans sa préface, s'exprime ainsi : « Si tu étudies avec attention cet ouvrage, tu y trouveras.... toute la science » des Toscans dans le travail des émaux..., tout l'art de la glorieuse Italie dans l'applica- » tion de l'or et de l'argent à la décoration des différentes espèces de vases, et dans la sculp- » ture des pierres fines et de l'ivoire. » De cette phrase de Théophile il résulte évidemment que son livre n'a pu être écrit qu'à une époque où les Italiens s'étaient acquis une réputation dans l'orfèvrerie et dans l'émaillerie. Or, l'Italie était restée en arrière de la France et de l'Allemagne dans le mouvement artistique qui surgit au commencement du onzième siècle. Les agitations dont cette contrée fut le théâtre pendant la première moitié de ce siècle n'avaient pas permis aux arts de s'y relever de l'état d'anéantissement où ils étaient tombés. En 1066, Didier, abbé du Mont-Cassin, était obligé, comme on l'a vu, d'appeler des artistes grecs pour décorer l'église qu'il faisait reconstruire ; vers 1068, il était dans la nécessité de faire venir de Constantinople les tableaux d'émail et les pièces d'orfèvrerie et de bronze dont il voulait enrichir son église. Ce fut alors que cet éminent prélat,

(1) M. Ferdinand de Lasteyrie, *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre*. Paris, 1852, p. 155.
(2) M. Bontemps, *Peinture sur verre*, 1845, p. 27.

voulant restaurer le culte des arts en Italie et soustraire son pays au tribut qu'il lui fallait jusque-là payer à Constantinople, ouvrit dans son monastère des écoles où il fit enseigner par des maîtres grecs l'orfévrerie, l'émaillerie et tous les arts libéraux et industriels qui mettaient en œuvre l'or, l'argent, l'airain, le fer, le verre, l'ivoire et le bois. Les jeunes élèves de l'école de Didier commencèrent par copier les ouvrages de ciselure, d'orfévrerie et d'émaillerie apportés de Constantinople. Ces faits, qui nous sont révélés par un auteur contemporain (1), établissent d'une manière positive qu'antérieurement à 1068, l'Italie ne possédait pas d'artistes émailleurs ni d'orfévres pouvant exécuter des travaux d'art; car Didier n'aurait pas fait venir à grands frais de Constantinople des tableaux d'émail et des pièces d'orfévrerie, et surtout n'aurait pas ouvert des écoles d'enseignement, s'il avait trouvé en Italie les pièces d'émaillerie et d'orfévrerie qui lui étaient nécessaires, et des artistes habiles dans la peinture en émail et dans l'orfévrerie. Pour que les orfévres, et surtout les émailleurs sortis des écoles de Didier, aient pu obtenir une habileté et surtout une réputation qui leur méritât d'être cités par Théophile comme excellant dans l'exercice de leur art, ne faut-il pas bien calculer sur un espace de dix années? Il est constant dès lors que Théophile n'a pu écrire avant le dernier quart du onzième siècle la préface où il vante l'habileté des Toscans dans la peinture en émail cloisonné, et celle des Italiens dans l'ornementation des vases par l'or, l'argent et les pierres fines.

Mais quelle date assigner au delà de 1075 ou 1080 à l'ouvrage de Théophile? Celle-ci est plus difficile à déterminer; nous pouvons néanmoins la fixer approximativement, et l'histoire de l'émaillerie nous servira encore sur ce point.

Les Allemands, après avoir appris des Grecs, comme les Italiens, les procédés de l'émaillerie par le système du cloisonnage mobile, imaginèrent de creuser une plaque de métal dans toutes les parties qui devaient recevoir l'émail, en épargnant le tracé du dessin de manière qu'il ne cessât pas de faire corps avec le fond, et qu'il n'éprouvât aucun dérangement lors de la fusion des émaux. Par ce nouveau mode d'exécution, qui n'était que la restauration du procédé adopté dans l'émaillerie gallo-romaine, on donnait aux pièces émaillées une bien plus grande solidité que par le procédé du cloisonnage, dans lequel les traits du dessin sont exécutés à part et rapportés sur le fond (2). Il permettait donc, en employant le cuivre, métal de peu de valeur, d'exécuter des tableaux d'une dimension assez notable, et de décorer ainsi merveilleusement les châsses et les autres pièces du mobilier religieux de grande proportion. Aussi ce genre d'émaillerie, qui reçoit le nom de champlevé, eut-il beaucoup de succès au douzième siècle et au treizième. Nous croyons pouvoir attribuer à l'abbé Richard du monastère de Saint-Victor de Verdun, qui mourut en 1046, la mise en pratique de l'émaillerie champlevée (3). Les premiers essais, comme dans toute invention nouvelle, durent être timides, et il est fort possible que cette émaillerie ait eu peu de succès dans l'origine, qu'elle n'ait été appliquée que dans certaines parties accessoires des ouvrages de cuivre, et que la pratique en soit restée renfermée dans la contrée où elle avait pris naissance. Théophile, s'il vivait dans un monastère de l'Allemagne méridionale,

(1) LEO OST., *Chron. monast. Casinens.*, cap. XXIII et XXIX, p. 351 et 361. Pour les détails et les citations, voyez plus haut, pages 74 et 75, et ci-après, au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § 1, art. 2.

(2) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. Ier, § 2, art. 2, et § 3, art. 5.

(3) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § 1, art. 1.

a pu ne pas en avoir connaissance; mais dès le commencement du douzième siècle, l'émaillerie champlevée sur cuivre était en grande vogue ; on ne faisait pas en Allemagne une châsse, un reliquaire, un pied de croix, ou toute autre pièce de grande dimension, qu'on ne les décorât de figures, de sujets ou d'ornements en émail. La vogue des émailleurs allemands en ce genre de travail était si grande dans le second quart du douzième siècle, que l'abbé Suger en appela plusieurs à Saint-Denis pour exécuter un pied de croix, qui contenait soixante-huit tableaux d'émail (1). Une pièce de cette importance, faite par des Allemands en pays étranger, constate que l'art de l'émaillerie était à cette époque fort avancé en Allemagne, et par conséquent qu'il y était pratiqué depuis longtemps. Cependant Théophile, qui, dans le livre III de son traité, décrit avec détail tous les genres de travaux auxquels l'orfévre peut avoir recours pour la décoration du mobilier religieux, qui explique avec de grands développements les procédés de l'émaillerie cloisonnée, ne dit pas un mot de l'émaillerie champlevée. Il est impossible que ce savant religieux, qui s'occupe avec tant d'amour de fournir les moyens de décorer les instruments nécessaires à la maison du Seigneur, ait négligé de décrire, s'il les avait connus, des procédés qui permettaient de revêtir à peu de frais le mobilier religieux d'une brillante ornementation. Si notre auteur avait tracé dans son traité les procédés de l'émaillerie champlevée, et que les chapitres écrits sur ce sujet eussent été perdus, on en trouverait au moins la mention dans la préface de son livre, où il résume tout ce qu'il compte enseigner, mais il n'y fait pas même la plus légère allusion à ce genre d'émaillerie. On doit donc reconnaître que le *Diversarum artium Schedula* a été écrit à une époque où les procédés de l'émaillerie champlevée étaient encore peu répandus; et comme il est établi par une foule de monuments qu'elle était fort en vogue dans le premier quart du douzième siècle, on se trouve obligé de donner une date antérieure à l'ouvrage de Théophile. C'est donc entre 1080 et les premières années du douzième siècle qu'il a dû être composé.

Reprenons notre récit à partir de cette époque. Dès le commencement du douzième siècle, on vit paraître des statues de grande proportion et des bas-reliefs qui, sans être exempts de défauts, étaient ramenés à une certaine correction. Jusque-là, à quelques exceptions près, l'attitude unique et la ressemblance de toutes les figures ne permettent pas de douter qu'il n'y ait eu pour elles un type à peu près arrêté que les artistes reproduisaient presque constamment; mais à partir de ce moment, ils commencent à s'affranchir de cette imitation, et se rapprochent peu à peu de la nature. Un des caractères distinctifs de la transformation de l'art au onzième siècle, avait été l'adoption que firent les artistes du costume contemporain dans toutes leurs reproductions. Cet usage se perpétua durant tout le moyen âge. A l'exception du Christ, de la Vierge, des anges et des apôtres, qui conservèrent la longue robe traînante et le grand manteau de l'antiquité, tous les autres personnages furent revêtus de l'habillement que l'artiste avait sous les yeux ; les armes, les meubles, les ustensiles de son époque entrèrent aussi dans ses compositions, à quelque temps, à quelque lieu qu'appartînt la scène qu'il représentait.

Les opinions sévères de personnages très-considérés faillirent arrêter l'essor des arts. Dès le temps de Charlemagne, quelques évêques de France repoussaient la sculpture, dans

(1) Voyez à l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § 2, art. 2, la description de ce pied de croix.

la crainte que le culte des images ne dégénérât en adoration. Tel était, ainsi que nous l'avons rapporté, le sentiment d'Agobard. Le concile de Francfort ayant condamné cette erreur, elle avait peu de partisans, mais elle n'était pas entièrement déracinée au onzième siècle. De rigides réformateurs, tels que les abbés de Cîteaux, ceux du monastère de Bec et saint Bruno, prohibaient avec rigueur la peinture, la sculpture et l'orfévrerie artistique, comme contraires à l'humilité chrétienne. Au douzième siècle, saint Bernard s'éleva aussi contre les œuvres d'art dont on se plaisait à enrichir les églises : « On voit de toutes parts, s'écrie le saint » docteur, une si grande quantité de sculptures, les sujets en sont si variés, les formes si » diverses, qu'on peut lire plus d'histoire sur les murs que dans les saintes Écritures, et que » les religieux consument leurs journées à les admirer plutôt qu'à méditer la parole du » Seigneur. Grand Dieu ! si l'on n'est pas honteux de tant de futilités, comment, du moins, » ne pas regretter tant de dépenses (1) ! » Heureusement que ces rigides principes eurent peu de faveur; les sculpteurs se multiplièrent dans toute l'Europe, et les églises se couvrirent de sculptures. En France, Suger, le célèbre abbé de Saint-Denis (1122 ✝ 1152), ministre de Louis le Gros et régent du royaume sous Louis VII, résista énergiquement aux censures de saint Bernard ; il proclama hautement qu'on ne saurait trop embellir la maison de Dieu, ni trop rendre à Celui de qui nous tenons tout. Il reconstruisit son église de Saint-Denis, décora des plus curieuses sculptures les tympans et les voussures des trois grandes baies qui s'ouvrent au pied de la façade occidentale, et les ferma par des portes de bronze enrichies de bas-reliefs. Il fit clore les fenêtres par de brillantes verrières peintes. Si, dans la haute position qu'il occupait, l'abbé Suger avait partagé les scrupules de saint Bernard, l'essor imprimé à la culture des arts aurait été certainement entravé en France. Mais son exemple trouva de nombreux imitateurs, et son opinion de chauds partisans. Le grand portail de l'église de Chartres, terminé en 1145, la façade de l'église Saint-Trophime d'Arles, achevée en 1152, et une foule d'autres monuments, se couvrirent de sculptures. La France comptait donc déjà, au douzième siècle, un grand nombre de sculpteurs (2).

En Angleterre, la cathédrale de Cantorbéry, reconstruite dans le dernier quart du douzième siècle par un artiste français, Guillaume de Sens, s'enrichit aussi des sculptures de cet habile homme, qui n'était pas seulement un grand architecte, mais encore un sculpteur de mérite (3).

L'Allemagne continua à se tenir à la tête du mouvement artistique, et produisit aussi des sculpteurs de talent. Elle a conservé quelques œuvres remarquables, parmi lesquelles on peut citer, dans l'église de Wester-Groningen, près de Halberstadt, les figures du Sauveur et des apôtres, exécutées en 1100 ; dans l'église de cette dernière ville, érigée sous le vocable de Notre-Dame, les bas-reliefs, représentant le Sauveur, la Vierge et les apôtres assis, qui se voient sur les parois des murs séparant le chœur des bas côtés de l'abside : ils appartiennent à la première moitié du douzième siècle ; plusieurs figures en pied sculptées en haut-relief sur les parois du chœur de l'église Saint-Michel, à Hildesheim ; les demi-figures du Christ et de deux saints au-dessus du portail principal de l'église Saint-Godehard, dans la même ville ; dans le vieux chœur de l'est de l'église de Bamberg, les hauts-reliefs reprodui-

(1) Saint Bernard, *Apolog. ad Guillelm.*, cap. xii ; in ejusdem op., t. I, col. 538 et 539.

(2) Ém. David, *Histoire de la sculpture française*. Paris, 1853, p. 42 et suiv.

(3) Gervasius, *De construct. Dorobornensis eccles.*, ap. *Hist. Angl. script.*, t. II, col. 1289.

sant d'un côté l'Annonciation et les douze apôtres, et de l'autre saint Michel terrassant le dragon et douze prophètes ; et au portail du nord, la Vierge et plusieurs saints, parmi lesquels on voit le saint empereur Henri II et sa femme sainte Cunégonde, exécutés vers le milieu du douzième siècle. On retrouve plus ou moins, dans ces sculptures, l'animation dans les gestes ou dans les visages et le réalisme qui caractérisaient l'école néo-allemande au commencement du onzième siècle, avec des formes plus correctes et un meilleur style dus à une certaine influence de l'art byzantin. Mais cette influence cesse entièrement de se faire sentir sur une pierre tumulaire conservée dans l'église de Wechselbourg, où l'on voit l'effigie du comte Dedo IV, mort en 1190, et celle de sa femme, fondateurs de cette église. Le style énergique et original de ces sculptures, indépendant des vieilles traditions, fait pressentir la renaissance complète de l'art (1).

Les artistes qui se livrèrent à la culture des arts industriels ne cessèrent de faire des progrès. Dans la seconde moitié du douzième siècle, ils étaient devenus fort habiles dans toutes les branches des arts du dessin. La roideur qui déparait les œuvres de sculpture du onzième siècle se transforma en un style noble et sévère tout à la fois; les bas-reliefs offrirent des scènes composées avec simplicité. Les orfèvres excellèrent dans la gravure des métaux, qui fut employée avec succès pour la décoration des pièces d'orfèvrerie ; ils y montrèrent un dessin correct, empreint d'une certaine naïveté. Ils savaient également bien se servir de la fonte et du procédé du repoussé pour l'exécution des bas-reliefs et des statuettes dont ils enrichirent les châsses, les grands reliquaires et les parements d'autel. Leurs ouvrages se firent très-souvent remarquer par la correction du modelé, la justesse des attitudes, le beau jet des draperies, le mouvement et l'expression des figures.

Les sculpteurs en ivoire ne restèrent pas au-dessous des orfèvres : ils améliorèrent leur style; les statuettes qui décorent le dôme du reliquaire de cuivre émaillé que nous avons reproduit dans la planche XLIII de notre Album sont un bel exemple du talent des ivoiriers de la seconde moitié du douzième siècle.

L'Allemagne avait maintenu, durant la première moitié du douzième siècle, sa supériorité dans les arts industriels. L'abbé Suger, vers 1145, lui empruntait des artistes pour exécuter une colonne de bronze revêtue de tableaux d'émail, au pied de laquelle étaient assises des figures de ronde bosse d'assez grande proportion; mais, à partir de l'époque de Suger, les artistes français firent des progrès rapides.

Les œuvres qui subsistent de la seconde moitié et surtout du dernier quart du douzième siècle en Allemagne, en France et en Angleterre, font voir que l'influence byzantine avait à peu près cessé de se faire sentir ; les artistes occidentaux étaient parvenus à se créer un style tout particulier : ils puisaient leurs inspirations dans l'étude de la nature. En Italie, le style byzantin continuait au contraire à prédominer. Les seules œuvres remarquables de cette époque qui y soient conservées paraissaient encore sorties de la main des Grecs.

Nous ne nous étendrons pas ici davantage, et nous renvoyons nos lecteurs à l'historique que nous tracerons plus loin de la sculpture en ivoire et en métal, et surtout à l'histoire de l'orfévrerie. On y trouvera la description ou l'indication des monuments qui viennent à l'appui de nos appréciations.

(1) KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgard, 1842, S. 493.

§ IV.

DE LA SCULPTURE DANS SON APPLICATION AUX PRODUCTIONS DE L'INDUSTRIE, DU TREIZIÈME SIÈCLE A LA FIN DU SEIZIÈME.

Les monuments des arts provenant des temps antérieurs au treizième siècle étant fort rares et peu connus, et les textes qui peuvent éclairer l'histoire artistique de ces époques prêtant souvent matière à discussion, il nous a paru utile de faire précéder l'historique des différents arts industriels de notions générales dans lesquelles nous pouvions résumer les grands faits qu'offre l'histoire de l'art de ces temps reculés, et de discuter les principaux textes sur lesquels nous devions appuyer nos appréciations; mais, à partir du treizième siècle, l'obscurité se dissipe. La sculpture à l'époque ogivale a laissé sur les grands monuments de l'architecture des preuves abondantes qui permettent de l'apprécier, et elle s'est tellement répandue partout, en œuvres grandes et petites, à l'époque de la renaissance, qu'elle est parfaitement connue. Il est donc inutile de poursuivre au delà du douzième siècle ces notions sur la marche de l'art et sur l'histoire de la statuaire, que nous ne nous sommes pas proposé d'écrire (1), puisque des monuments postérieurs subsistent encore en assez grand nombre, et que des textes remplis de minutieux détails, et dont la date est certaine, viennent nous fournir des renseignements assez précis pour nous permettre d'apprécier à l'avenir la marche et l'état de chacun des arts dont nous avons entrepris de retracer l'histoire. Nous terminerons donc ces préliminaires par quelques considérations générales qui s'appliquent particulièrement à notre sujet.

L'Allemagne, qui, au douzième siècle, était à la tête du mouvement artistique, produisit encore de beaux ouvrages dans les premières années du treizième. Les sculptures dont sont enrichies la châsse de Charlemagne (2) et celle des grandes reliques à Aix-la-Chapelle, montrent assez l'habileté de ses orfévres sculpteurs. Les artistes allemands étaient alors en si grand renom, que plusieurs furent appelés en Italie. L'un deux, qui était de Cologne, y fut amené par le duc d'Anjou. Après avoir fait un grand nombre d'ouvrages remarquables, il termina sa vie dans un monastère, où les jeunes artistes italiens venaient encore le consulter. Dans l'historique que nous allons tracer de la sculpture industrielle et de l'orfévrerie en Italie, on nous verra souvent citer des artistes allemands qui y travaillaient; ils purent aider à une amélioration partielle des industries artistiques, mais la renaissance de l'art en Italie devait sortir d'une autre source.

La France, qui était restée un peu en arrière de l'Allemagne au douzième siècle, la dépassa de beaucoup au treizième.

Philippe-Auguste avait su donner une vive impulsion à tous les arts, et saint Louis continua l'œuvre de son aïeul. Les cathédrales de Chartres, de Reims, d'Amiens, de Paris, et d'autres villes encore, élevées sous le règne de ces princes, se couvrirent de statues et d'immenses bas-reliefs. Abandonnant l'ancienne routine, les artistes français, par la seule

(1) L'histoire de la sculpture au moyen âge a été écrite par Émeric David, dans un excellent ouvrage auquel on peut ajouter quelques renseignements, mais qui n'est pas à refaire.

(2) Nous en avons donné la reproduction dans la planche XLVII de notre Album.

étude de la nature, en arrivèrent à produire des œuvres qui se font remarquer par la pureté des traits, la vérité des formes, l'expression du visage, la justesse des inflexions du corps, le noblesse des poses, et par le sentiment profond qui règne dans ces grandes compositions. Dès le milieu du treizième siècle, la France était en possession d'un art original qui ne devait rien à l'antiquité ni à l'art byzantin. Les productions de la sculpture monumentale du treizième siècle qui méritent d'être ainsi appréciées sont fort nombreuses; mais elles ne sont pas de notre domaine, et nous n'en citerons qu'une seule que la plupart de nos lecteurs connaissent ou voudront connaître : c'est le bas-relief du tympan de la porte méridionale de Notre-Dame de Paris, dite porte Saint-Étienne, élevée en 1257 sous la direction de Jean de Chelles, l'architecte de cette partie du monument. Tout est vrai dans les différents groupes de cette magnifique composition ; les poses, les gestes, le sentiment qui anime les visages, la disposition des draperies, sont l'expression la mieux sentie de la nature vivante. Nicolas et Jean de Pise n'ont rien fait de plus beau.

Les statuaires qui, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Paris et ailleurs, sculptaient ainsi de grandes pièces monumentales, ne dédaignèrent pas de s'adonner aux arts industriels. Plusieurs, et des plus fameux, durent s'appliquer à l'orfévrerie et à la sculpture décorative des instruments du culte et des meubles à l'usage de la vie privée, car on possède de cette époque du treizième siècle et des premières années du quatorzième, un assez grand nombre d'objets d'or, d'argent, de bois et d'ivoire, qui dénotent un grand talent chez les artistes inconnus qui les ont produits.

L'Italie était restée, au douzième siècle et au commencement du treizième, en arrière de la France et de l'Allemagne. L'art y était devenu un mécanisme, et, sous la direction des Grecs, alors en pleine décadence, les artistes italiens, sans jamais copier la nature autrement qu'en la défigurant, reproduisaient toujours les mêmes sujets religieux, d'après un type généralement adopté. La sculpture à cette époque était tombée en Italie au dernier degré d'ignorance et de grossièreté.

Mais au commencement du treizième siècle naquit Nicolas de Pise, qui le premier devait entrevoir la lumière et conduire l'Italie à la renaissance de l'art.

Parmi la multitude de marbres antiques qui furent apportés par la flotte des Pisans, lors de la construction de la cathédrale de Pise, se trouvait un sarcophage grec d'une grande beauté, dans lequel avait été renfermé le corps de Béatrix, mère de la comtesse Mathilde. On y voit des compositions en bas-relief tirées de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. Les Pisans, frappés de la beauté de ce chef-d'œuvre, l'avaient placé dans la façade de leur cathédrale (1). Le jeune Nicolas l'admira comme tout le monde, mais seul il eut l'idée de reproduire des œuvres d'un style aussi élevé : il étudia avec ardeur ce bas-relief et d'autres morceaux antiques, et bientôt, laissant là les patrons de ses maîtres, il se forma un style qui tient de l'antique, surtout dans les têtes et dans la disposition des draperies. Nicolas acquit bientôt de la réputation et fut appelé dans différentes villes d'Italie, soit pour y élever des monuments d'architecture, soit pour y sculpter des œuvres importantes. En 1260, il terminait la chaire du baptistère de Saint-Jean de Pise ; six ans plus tard, il sculptait celle du Dôme de Sienne, et peu après, le tombeau de saint Dominique Calagora à Bologne. En 1267, il se

(1) Ce sarcophage a été transporté en 1810 dans le Campo Santo de Pise, où on le voit aujourd'hui.

rendit à Naples auprès du roi Charles, et exécuta de grands travaux pour ce prince. Nicolas répandit ainsi dans toute l'Italie le nouveau style qu'il avait puisé dans l'étude des monuments antiques. Beaucoup d'artistes, mus par une louable émulation, suivirent les traces de Nicolas et s'appliquèrent à la sculpture.

Lorsque ce grand artiste mourut (1278), il laissa de nombreux élèves, et parmi eux, Jean, son fils († 1320), qui bientôt surpassa son maître. Deux grands peintres, Cimabué (1240 † 1301), et Giotto (1276 † 1336), aidèrent aussi à la réforme des anciens procédés. A la fin du treizième siècle, l'art était entré en Italie dans une excellente voie.

Si au commencement du quatorzième siècle la renaissance de l'art était arrivée à peu près au même point, quoique par des voies différentes, en Italie, en France et en Allemagne, ses destinées ne furent pas les mêmes dans ces différents pays. En Italie, l'art continua à faire des progrès. A Jean, fils de Nicolas, succédèrent André de Pise et les Siennois Agostino et Agnolo, élèves de Jean. André (1270 † 1345) copia moins servilement l'antiquité que ses maîtres et montra un talent plus original; il rendit des services signalés aux arts industriels en perfectionnant les procédés techniques de la fonte. S'étant établi à Florence, il orna de statues le baptistère de Saint-Jean et fondit en bronze l'une des portes de ce temple; il fournit ainsi un bel exemple à Ghiberti. Agostino († 1350) et Agnolo († 1348), sculpteurs de mérite, comptèrent un grand nombre d'artistes industriels parmi leurs élèves. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver au nombre des plus habiles sculpteurs italiens du quatorzième siècle les orfévres Cione, Ugolino, Giglio, Piero, Leonardo et Nofri, dont nous signalerons de très-beaux travaux. Le célèbre Orcagna († 1376), peintre, sculpteur et architecte, fils de Cione, avait lui-même fait ses premières études dans la boutique de son père.

Au commencement du quinzième siècle, la sculpture, sous les inspirations des Donatello (1386 † 1468) et des Ghiberti (1381 † 1455), était arrivée à la perfection.

Ces grands génies furent puissamment secondés dans cette œuvre de régénération par une foule d'habiles artistes, leurs élèves ou leurs imitateurs. Et pour faire comprendre ce qu'étaient devenus les arts industriels sous la direction de ces maîtres, il nous suffit de citer les noms de quelques-uns des artistes qui, au quinzième siècle, ont associé leur talent aux productions de l'industrie : Luca della Robbia, Giovanni Turini, Giuliano et Benedetto da Maiano, Michelozzo Michelozzi, Andrea del Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo, Tommaso Finiguerra, Domenico Ghirlandajo et Francesco Francia.

La France, l'Allemagne et l'Angleterre n'eurent pas, comme l'Italie, la chance heureuse de voir, à partir du treizième siècle, l'art statuaire constamment en progrès. Les monuments de l'architecture ogivale primitive, tout à la fois si simples de style et d'un effet si grandiose, avaient donné naissance à une foule de statuaires qui, recevant leurs inspirations de l'architecte, le maître de l'œuvre, avaient su conserver dans leurs travaux, avec la pureté de la forme, une admirable expression empruntée à la nature. Mais dès les premières années du quatorzième siècle, l'architecture commença à perdre le sentiment des justes proportions et de l'harmonie. Le désir d'innover fit abandonner la gravité de l'ensemble et la sobriété des ornements. L'art de la sculpture se ressentit défavorablement de cette tendance à l'innovation. Au lieu de continuer à copier la nature, le sculpteur chercha aussi de nouvelles voies. Son dessin devint moins pur, il s'attacha plus aux détails qu'à l'effet général de l'ensemble; ses draperies furent tourmentées et se plièrent moins aux inflexions du corps.



Les figures satiriques et les animaux bizarres reparurent dans les ornements. Cependant les sculpteurs ne manquèrent pas aux arts industriels ; le goût du luxe, qui devint dominant à la cour de Charles V et chez les princes ses frères, leur fournit un aliment à de nombreux travaux. La sculpture de petite proportion conserva peut-être plus de naïveté et de correction que la statuaire monumentale, et les pièces qui en subsistent témoignent encore de l'habileté des artistes qui s'y adonnaient. Le diptyque d'ivoire que nous offrons ici à nos lecteurs dans la planche XIV est un bon spécimen de ce genre.

Les arts industriels eurent beaucoup à souffrir des calamités qui affligèrent la France au commencement du quinzième siècle, mais le faste toujours croissant de la maison de Bourgogne entretint le culte des arts. Le tombeau de Philippe le Hardi, élevé en 1404 dans l'église des Chartreux de Dijon, avait fait connaître trois sculpteurs d'un véritable talent : Jacques de Baerze, Claux Sluter et Claux de Vousonne. En suivant la trace de ces maîtres, la sculpture industrielle aurait pu se maintenir dans une excellente voie. Mais, sous l'influence des ducs de Bourgogne, l'art flamand avait pris naissance sur les bords de la Meuse et s'était développé à Gand, à Bruges et à Bruxelles. Le style adopté par Hubert et Jean van Eyck était un retour vers le naturalisme et l'énergie, en opposition avec l'école de Cologne, dont la grâce et le beau coloris avaient fini par toucher à la fadeur. La plupart des élèves et des imitateurs des frères van Eyck ne restèrent pas dans la juste réserve de ces grands maîtres, et affectionnèrent souvent un naturalisme vulgaire et sans choix. Beaucoup de sculpteurs se trouvèrent entraînés sur cette mauvaise pente. Appliqué à la sculpture, ce style, d'un naturalisme affecté, produisit des œuvres détestables : figures aux extrémités sèches et osseuses, visages grimaçants, mouvements exagérés, draperies aux plis cassés. Il fut presque généralement adopté dans les arts industriels, en France, dans le nord de l'Europe, et surtout en Allemagne, où l'on croyait y retrouver l'énergie expressive des sculptures allemandes de la fin du douzième siècle.

Cependant l'influence des grands maîtres italiens parvint à se faire sentir dans toutes les contrées de l'Europe. Dès la fin du quinzième siècle, les frères Juste, Jean Tixier et Michel Colombe, habiles sculpteurs, ouvrirent en France l'ère de la véritable renaissance de l'art, en conservant toutefois dans leurs œuvres un caractère d'originalité française. Malgré le retour de ces artistes et de quelques autres aux saines doctrines, la plupart des productions industrielles conservèrent encore jusqu'au commencement du règne de François Ier une forte empreinte du style gothique. Sous ce prince, sous son fils et ses petits-fils, Jean Goujon, Pierre Bontemps, Ambroise Perret, Germain Pilon dans la plupart de ses ouvrages, et Jean Cousin, perpétuèrent les traditions de la Renaissance française, sans fléchir sous l'autorité de l'école italienne de Fontainebleau, qui devint dominante dans tous les arts industriels.

En Allemagne, dans les premières années du seizième siècle, Adam Kraf († 1507), Peter Vischer († 1529) et ses fils, Veit Stoos (1447 † 1542) et le grand Albert Dürer († 1528), abandonnant le genre flamand, s'étaient faits les promoteurs de la renaissance de l'art, tout en conservant dans leurs œuvres un certain cachet tout particulier. Mais dès le second quart du seizième siècle, le style italien de la renaissance avait pénétré partout et avait remplacé en France, dans les Flandres et en Allemagne surtout, le caractère d'originalité que les artistes de ces différents pays pouvaient avoir conservé jusqu'à cette

époque. C'est à ce point qu'il est souvent très-difficile de déterminer avec certitude l'origine des petits travaux d'art de la seconde moitié du seizième siècle.

Le style de la renaissance italienne était particulièrement favorable à la décoration. Aussi l'industrie artistique prit-elle partout, durant cette période, un immense développement. On trouve dans les meubles, dans les ustensiles domestiques, dans tous les monuments de la vie privée de cette époque embellis par l'art, une pureté de formes, une grâce et une élégance parfaites.

Dès le commencement du quinzième siècle, les artistes italiens avaient enrichi leurs productions de délicieux ornements dont la grande porte du baptistère de Saint-Jean, à Florence, offre le plus bel exemple. Les ravissantes arabesques qui avaient été inspirées à Raphaël par les peintures des thermes de Titus eurent à leur tour une vogue immense. Les sculpteurs et les peintres s'emparèrent de ce genre d'ornementation et se plurent à en décorer toutes les productions de l'industrie : les festons de fleurs et de fruits, les rinceaux, les arbustes, les animaux et les figures humaines, agencés souvent d'une manière toute fantastique, fournirent à leur imagination les compositions les plus suaves.

On peut regarder les dernières années du seizième siècle comme les limites extrêmes de la Renaissance : on ne retrouve déjà plus dans les productions du commencement du dix-septième ce goût pour l'antiquité, cette pureté de formes et cette élégance qui en étaient le caractère distinctif ; une sorte de décadence, qui s'étendit même à l'Italie, se fit sentir alors dans les hautes régions de l'art et exerça une funeste influence sur les productions de l'industrie artistique.

Il est temps d'aborder l'histoire particulière de chacun des arts industriels.





CHAPITRE II

SCULPTURE EN IVOIRE, EN BOIS ET AUTRES MATIÈRES TENDRES

§ I

SCULPTURE EN IVOIRE.

I

Nature de l'ivoire. — Technique.

L'ivoire est une substance osseuse qui constitue les défenses de l'éléphant. Ces défenses, dont la longueur varie, suivant l'âge de l'animal, depuis un mètre jusqu'à deux mètres et demi, ont une courbure plus ou moins prononcée, et se terminent par une pointe arrondie. Elles se divisent en deux parties, l'une creuse, qui forme à peu près un tiers de la longueur, l'autre pleine. L'extrémité inférieure de la partie creuse pénètre dans l'alvéole de la mâchoire supérieure ; l'ivoire est très-mince en cet endroit, mais le cylindre qui contourne la partie creuse va toujours en épaississant, jusqu'à ce qu'il atteigne la partie massive de la dent. L'épaisseur de ce cylindre varie dans sa longueur depuis quelques millimètres jusqu'à sept à huit centimètres. L'ivoire est une matière dure, solide, compacte, susceptible tout à la fois de recevoir le plus beau poli et de se laisser fléchir et ployer ; il présente plus de dureté que le marbre blanc, et se laisse travailler sans risques. Toutes ces qualités désignaient naturellement l'ivoire comme une des plus précieuses matières que la sculpture dût employer.

L'ivoire résiste plus que le marbre à l'action du ciseau frappé par le maillet, et l'on ne

se sert de ces instruments qu'avec sobriété et pour l'opération du premier dégrossissage ; la scie est employée de préférence, tant qu'il est possible d'en faire usage. Le premier dégrossissage opéré, l'ivoire n'est plus travaillé qu'avec des instruments qui opèrent en grattant. A cet effet, la pièce dégrossie, ayant été fixée solidement, soit dans un étau, soit de toute autre manière, est façonnée avec diverses sortes de râpes dont les dimensions et les formes sont très-variées. Il y en a de rondes, d'ovales, de plates ; elles présentent des rangées, soit horizontales, soit obliques, de tranchants fort aigus qui font l'office d'une succession de rabots disposés les uns auprès des autres : ces divers instruments, qui reçoivent aujourd'hui le nom de gouges ou d'égohines, ne sont donc par le fait autre chose qu'un assemblage de grattoirs. La pièce étant ébauchée, l'artiste termine son travail à l'aide de burins dont les formes varient à l'infini, et avec lesquels il agit toujours en grattant, l'une des mains pesant ordinairement sur l'outil, tandis que l'autre le fait mouvoir. Pour polir, les anciens se sont servis de différents moyens ; aujourd'hui on emploie un grès réduit en poudre très-fine, mêlé à de la craie, et ensuite la craie seule, humide et réduite à l'état pâteux.

Plutarque, Sénèque et Dioscoride ont prétendu qu'il existait des moyens d'amollir l'ivoire pour le travailler; des auteurs du moyen âge ont même fourni des recettes à l'aide desquelles l'ivoire pouvait être réduit en pâte et introduit dans un moule dont il recevait l'empreinte ; mais des expériences chimiques faites de nos jours ont réduit au néant ces procédés imaginaires : l'ivoire peut bien être amolli et même dissous, mais en aucun cas, après ces transformations, il ne peut reprendre son premier état (1). Cette belle matière se travaille avec trop de facilité pour qu'en aucun temps on ait songé à la réduire en pâte, au risque de lui faire perdre son éclat.

II

Travail de l'ivoire dans l'antiquité.

Des monuments arrachés aux tombeaux de l'Égypte et aux ruines des grandes villes d'Assyrie, de même que les plus anciens textes gravés ou écrits, reportent aux premiers âges de la civilisation l'art de sculpter l'ivoire et son emploi dans la décoration des meubles.

En Égypte, l'éléphant se voit sous la forme hiéroglyphique sur des tables antérieures à l'invasion des Pasteurs, et dans les bas-reliefs du temps de Ramsès le Grand on rencontre souvent des nègres présentant comme tributs des défenses d'éléphant.

L'ivoire n'était pas moins en honneur en Assyrie et en Perse qu'en Égypte. L'obélisque de marbre noir du roi assyrien Denavabar, que conserve le Muséum Britannique, montre aussi des esclaves portant des dents d'éléphant. On en voit également sur les bas-reliefs des palais en ruine de Darius et de Xerxès à Persépolis.

Les saintes Écritures nous révèlent souvent l'emploi de l'ivoire dans l'antiquité hébraïque. David célèbre les palais enrichis d'ivoire (2) ; les Paralipomènes décrivent le trône de Salo-

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 440. — Theophili *Diversarum artium Schedula*, notes, p. 440, édit. Hendrie. London, 1847. — M. Digby Wyatt, *Notices of Sculpture in ivory*. London, 1856, p. 23.

(2) *Liber Psalmorum*, ps. xliv, v. 9.

mon comme étant d'ivoire et revêtu d'un or très-pur, et parlent des flottes de ce grand roi qui lui apportaient l'or, l'argent et l'ivoire (1) ; le livre des Rois signale la maison d'Achab comme étant ornée d'ivoire (2).

Tous les musées de l'Europe conservent des figurines et différents objets usuels d'ivoire sculpté provenant de l'Égypte ou des vieilles monarchies asiatiques. On voit au musée égyptien du Louvre une quantité d'objets d'os et d'ivoire (3). Ce sont de petits vases, des objets de toilette, des cuillers dont le manche est formé par une femme nue, et une boîte ornée d'une belle tête de gazelle. La pièce la plus curieuse est une autre boîte d'ivoire très-simple, mais d'une excessive antiquité, puisqu'elle porte la légende royale de Merien-ra, qui est placé vers la sixième dynastie (4). On trouve encore au Louvre, dans le musée assyrien, des peignes enrichis de sculptures très-fines et quelques manches de poignard.

Suivant toute apparence, les Grecs ne connurent l'ivoire qu'à l'époque de la guerre de Troie, à la suite de laquelle ils en introduisirent l'usage dans leur patrie. L'Iliade ne fait qu'une seule fois mention de l'ivoire : il s'agit d'un frein incrusté d'ivoire, et c'est à un Troyen qu'il appartient; mais l'Odyssée nous apprend que les Grecs faisaient servir l'ivoire à la décoration des meubles et même à l'ornementation des palais. On voyait dans la demeure de Ménélas l'ivoire associé à l'or émaillé et à l'argent (5); le trône de Pénélope était enrichi d'ivoire et d'argent (6).

Dans la main des Grecs, qui allaient porter la statuaire au plus haut degré de perfection, l'ivoire devait recevoir une plus noble destination, et il fut bientôt employé avec l'or pour les statues des dieux. Dès le sixième siècle avant l'ère chrétienne, Emilus, Théoclès, Niédon et Doryclidas se rendent célèbres par les statues d'or et d'ivoire de Jupiter, de Junon, de Thémis, des Saisons et de Minerve; on les conservait à Elis dans le temple de Junon (7). A partir de cette époque, la sculpture chryséléphantine jouit d'une immense faveur, et les plus grands statuaires de la Grèce s'adonnent à ce genre de travail. Il serait beaucoup trop long d'énumérer ici toutes les statues, soit de grandeur naturelle, soit même colossales, qui sortirent de leurs habiles mains (8) ; nous n'avons pas à écrire l'histoire de l'art dans l'antiquité, et nous devons sur ce point nous borner à quelques aperçus servant d'introduction à l'histoire de la sculpture en ivoire au moyen âge. Nous ne pouvons cependant passer sous silence les deux chefs-d'œuvre que Phidias exécuta de cette manière, le Jupiter d'Olympie et la Minerve du Parthénon. Le Jupiter avait plus de dix-sept mètres d'élévation; les nus étaient d'ivoire et les draperies d'or. Le dieu était assis sur un trône d'or enrichi de pierres précieuses, d'ivoire et de bois de cèdre ; il tenait dans la main une Victoire également d'ivoire et d'or. La Minerve qui était placée dans le Parthénon, à Athènes, avait plus de douze mètres de hauteur; elle portait une tunique talaire d'or ; tous les nus étaient d'ivoire, ainsi qu'une tête de

(1) II *Paralipomenon*, cap. IX, v. 17 et 21.

(2) III *Regum*, cap. XXII, v. 39.

(3) Salle historique, vitrine N ; salle civile, vitrine O.

(4) M. Ém. de Rougé, *Notice des monuments égyptiens du Musée du Louvre*, 1855, p. 64.

(5) *Odyssée*, chant IV.

(6) *Ibid.*, chant XIX.

(7) Pausanias, *Voyage en Grèce*, liv. V, chap. XIII.

(8) Sur la sculpture chryséléphantine, on peut consulter Émeric David, *Histoire de la sculpture antique*, et Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien*.

Méduse sculptée sur son bouclier. Dans la main droite, elle tenait une Victoire d'ivoire haute de deux mètres; les ailes et le costume de cette statue étaient d'or (1).

Ces statues colossales étaient formées d'un assemblage de plusieurs blocs d'ivoire identiques pour le grain et la blancheur; il est probable que ces dalles d'ivoire n'étaient pas travaillées séparément, mais qu'elles étaient disposées sur une armature, solidement unies l'une à l'autre, et travaillées ensuite comme un bloc de marbre.

A l'exemple des Grecs, les Romains eurent une véritable passion pour les objets d'ivoire. Suivant Denys d'Halicarnasse, les attributs de la royauté chez les Étrusques étaient d'ivoire. A leur exemple, Tarquin eut un trône et un sceptre d'ivoire, dont le sénat fit présent à Porsenna après la conclusion de la paix entre ce prince et la république romaine. Les chaises curules des consuls et des premiers magistrats de Rome étaient enrichies de cette belle matière ; et ce fut avec un bâton d'ivoire que Marcus Papirius frappa le soldat gaulois qui lui avait touché la barbe. La conquête de la Grèce introduisit dans Rome une grande quantité de statues d'ivoire, et sous les premiers empereurs la statuaire chryséléphantine y fut extrêmement en vogue, comme le prouve le Jupiter colossal d'or et d'ivoire que fit faire l'empereur Adrien. Selon Pausanias, la tête du dieu portait une couronne d'olivier ; sa main droite tenait une statue de la Victoire aussi d'or et d'ivoire, sa main gauche portait un sceptre surmonté d'un aigle. Le goût pour la grande sculpture d'ivoire se transmit à Constantinople, lorsque Constantin en eut fait la seconde capitale de l'empire. On voyait dans le premier temple de Sainte-Sophie une statue d'Hélène, mère de Constantin, exécutée en ivoire (2).

Il ne reste rien de la grande sculpture chryséléphantine grecque ou romaine ; mais les musées de l'Europe conservent beaucoup de fragments de petites pièces antiques d'ivoire. On possède aussi un assez grand nombre de tablettes sculptées appartenant aux premiers siècles de l'ère chrétienne ; nous allons citer quelques-unes de celles qui se rapprochent de l'époque du moyen âge et dont le style va nous servir de point de départ, et quelques autres encore qui, bien que postérieures au triomphe du christianisme sous Constantin, se rattachent à l'antiquité païenne par le sujet mythologique qui s'y trouve traité :

Une tablette d'ivoire qui reproduit l'empereur Marc-Aurèle († 180). Elle appartient à la riche collection de M. Joseph Mayer, de Liverpool (3).

Deux tablettes qui décoraient les portes d'un reliquaire donné par le saint abbé Berchaire au couvent de Montier en Der, diocèse de Troyes, dont il était le fondateur. Sur l'une des tablettes, une prêtresse de Bacchus, vêtue à l'antique, renverse deux flambeaux allumés auprès d'un autel érigé au-dessous d'un pin chargé de ses fruits. L'inscription NICOMACHORUM se voit au haut du tableau. Sur l'autre tablette, une prêtresse accomplit un sacrifice auprès d'un autel abrité par un chêne; une jeune fille lui présente une aiguière et un vase rempli

(1) On a vu à l'Exposition universelle de 1855 une restitution, par M. le duc de Luynes, de cette statue de Minerve. M. Simart, qui l'a exécutée, s'est montré le digne interprète de Phidias, et a su retrouver, par ses études approfondies, le vrai sentiment de l'art antique. La statue, de trois mètres de hauteur, est d'ivoire et d'argent. La face, le cou, les bras et les pieds, la tête de Méduse placée sur son égide, ainsi que le torse de la Victoire qu'elle tient dans la main droite, sont d'ivoire de l'Inde. La lance, le bouclier, le casque et le serpent sont de bronze ; la tunique et l'égide d'argent ont été repoussées et ciselées par l'habile orfèvre Duponchel.

(2) ANONYMI *Antiq. Constant.*, lib. I, ap. BANDURI, *Imperium orientale*, t. I, p. 14.

(3) FRANCIS PULSZKI, *Catalogue of the Fejervary ivories in the museum of Joseph Mayer, preceded by an Essay on antique ivories.* Liverpool, 1856.

de fruits. L'inscription SYMMACHORUM y est gravée dans un cartouche. Ces inscriptions avaient donné à Gori (1) l'idée de rattacher ces ivoires à Nicomachus, qui fut consul en 325, et à Symmachus, qui fut investi du consulat en 391; mais, indépendamment de ce qu'on ne sau-rait expliquer l'alliance de ces deux noms consulaires sur le même monument, le style de la sculpture, la pureté du dessin et la délicatesse du travail dénotent une époque plus reculée, et doivent faire reporter l'exécution de ces ivoires au second siècle de notre ère. On peut en juger par la gravure que Martenne et Durand ont donnée de ces jolies sculptures dans leur *Voyage littéraire* (2). La première, qui porte l'inscription NICOMACHORUM, a été retrouvée, en 1860, au fond d'un puits à Montier en Der; elle est conservée aujourd'hui au musée de Cluny (3). La seconde est en Angleterre; elle fait partie de la collection de M. Webb, et a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington (4).

Deux tablettes d'ivoire qui appartenaient à la collection du cardinal Quirini; elles ont été reproduites par Gori dans la grandeur de l'original (5). On voit sur l'une Phèdre et Hippolyte; sur l'autre, Diane et Hippolyte ressuscité sous le nom de Virbius (6). Le style des figures et les dispositions architecturales qui les encadrent doivent faire reporter ces sculptures au troisième siècle.

Deux tablettes d'ivoire qui enrichissent la collection de M. Mayer, de Liverpool : sur l'une on a reproduit Esculape, sur l'autre Hygiée, déesse de la santé. Gori, qui en a fourni la gravure (7), croit qu'elles avaient été faites spécialement pour la décoration de la couverture d'un livre (8). Elles paraissent appartenir à la même époque que les précédentes.

Une feuille de diptyque représentant un consul ou un empereur, assis entre deux personnages, dans une loge d'où ils président aux jeux du cirque; ils sont revêtus de la toge antique bordée du laticlave. Le principal personnage tient dans la main une patère, et non la *mappa circensis*, que l'on rencontre dans la main des consuls sur les diptyques consulaires du cinquième siècle et du sixième, dont nous parlerons plus loin. Dans une dissertation approfondie, M. Pulszki (9) a cherché à établir qu'on devait voir dans le principal personnage l'empereur Philippe l'Arabe, qui occupa le trône impérial de 244 à 249. Le costume des personnages représentés et le style de la sculpture doivent faire remonter en effet cette curieuse pièce d'ivoire au troisième siècle. Après avoir appartenu à M. de Ronjoux, préfet à Mâcon, elle avait fait partie du cabinet de M. Denon; elle appartient aujourd'hui à la collection de M. Mayer, de Liverpool (10).

Une tablette qui appartenait à la collection du comte Gherardesca, reproduisant dans le

(1) *Thesaurus veter. diptych.*, t. I, p. 203.

(2) *Voyage littéraire des deux religieux bénédictins*, Ire partie, p. 98. Paris, 1718.

(3) N° 2789 du *Catalogue de* 1861.

(4) *Catalogue of the special exhibition of works of art on loan at the South Kensington Museum.* London, 1862, n° 37.

(5) *Thesaurus veter. diptych.*, t. III, pars IV, p. 47.

(6) P. OVIDII *Metamorph.*, lib. XV, cap. XI.

(7) *Thesaurus veter. diptych.*, t. III, pars IV, p. 62.

(8) Elles sont gravées en tête du Catalogue de la collection de M. Mayer, de Liverpool, déjà cité, dans le *Handbook of the arts of the Middle age and Renaissance*, p. 425, et font partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe I, *a*, du Catalogue déjà cité.

(9) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 16.

(10) Elle a été décrite par MILLIN, *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 400, pl. XXIV, et publiée dans les moulages de la Société Arundel, classe II, *a*, du Catalogue.

haut l'apothéose d'un personnage vêtu à l'antique, dans le bas la statue du demi-dieu traînée sur un char attelé de quatre éléphants. Buonarrotti (1), Montfaucon (2) et Gori (3) ont donné de longues dissertations sur cette sculpture. Les deux premiers y reconnaissaient l'apothéose de Romulus, le fondateur de Rome. Gori, expliquant le monogramme qui se trouve au haut du tableau, y voyait celle d'Antonin le Pieux. M. Pulszki attribue cette apothéose à Aurelius Romulus, fils de Maxence, rival de Constantin, qui fut consul à Rome avec son père en 309 (4). Aurelius Romulus est un bien petit personnage pour une apothéose aussi éclatante, et bien que la sculpture, autant qu'on peut en juger par les gravures données par Buonarrotti et Gori, paraisse dénoter une époque moins ancienne que le milieu du second siècle, il est constant que le sujet se rattache entièrement à l'antiquité païenne, et qu'on peut adopter l'opinion du savant Gori.

Deux feuilles, appartenant au Musée du Louvre, sur lesquelles sont sculptés en haut-relief six muses et six auteurs. D'après M. de Witte (5), on doit voir sur l'une des tablettes Hérodote et Clio, Anacréon et Euterpe, Aristote et Polymnie ; sur la seconde, Euripide et Melpomène, Ménandre et Thalie, Horace et Érato. Cette sculpture, qui doit appartenir au quatrième siècle, provient de la collection Durand.

Deux tablettes d'ivoire, servant de couverture à un manuscrit du treizième siècle, contenant l'office de la Circoncision (celui du premier jour de l'année), auquel on a donné le nom d'office des Fous, parce que, jusqu'au treizième siècle, on tolérait ce jour-là, même dans l'intérieur de l'église, certaines cérémonies bizarres et inconvenantes que le progrès des lumières a fait abolir depuis. Ce manuscrit appartient à la bibliothèque de la ville de Sens. Sur l'une des tablettes l'artiste a représenté le triomphe de Bacchus ; sur l'autre, Diane Lucifera. Millin a donné la description de ces curieuses sculptures, et en a fourni la gravure (6). Elles doivent appartenir au quatrième siècle de notre ère. M. Didron pense qu'on a voulu représenter dans ces sculptures la marche triomphale du Soleil et de la Lune éclairant et fécondant la nature entière (7). Nous donnons ici (planche XV) la reproduction de ces tablettes d'ivoire.

Un diptyque, appartenant au trésor de la cathédrale de Monza, représentant un auteur sur l'une des feuilles, et une femme tenant une lyre sur l'autre ; nous en avons parlé dans notre chapitre I[er] (8).

Une statuette de femme en haut-relief, dite figure panthée, que Du Sommerard supposait provenir d'un siége antique. Elle appartient au musée de Cluny (9).

(1) *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro.* Firenze, 1716, p. 231.

(2) Ap. Gori, *Thesaur. veter. diptych.*, t. II, p. 138.

(3) *Ibid.*, t. II, p. 148.

(4) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 18.

(5) *Description des antiquités du cabinet de feu le chevalier L. Durand.* Paris, 1836, p. 453.

(6) *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 60, atlas, pl. II et III. Elles ont été également publiées dans le *Moyen âge et la Renaissance*, t. V, Reliure, pl. I, et parmi les moulages de la Société Arundel de Londres, classe I, *b*, du Catalogue.

(7) *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 133.

(8) Voyez page 14.

(9) N° 384 du Catalogue, Paris, 1847. Elle a été reproduite par Du Sommerard, dans *les Arts au moyen âge*, atlas, chap. xi, pl. I, et dans *le Moyen âge et la Renaissance*, Sculpture, t. V, pl. II.





Enfin les six figures en haut-relief, sculptées sur des morceaux d'ivoire semi-cylindriques de vingt centimètres de hauteur, qui sont placées dans la chaire d'argent de la basilique d'Aix-la-Chapelle. Ces figures reproduisent deux Bacchus et deux femmes en pied au milieu de pampres et d'attributs mythologiques, et deux guerriers, l'un à pied, l'autre à cheval. On en trouvera la reproduction dans la planche XXXIII de l'ouvrage de M. Aus'm Weerth (*Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Reinlanden*). Deux de ces figures sont gravées dans les *Mélanges d'archéologie* (1), avec une dissertation de M. Garrucci. Elles appartiennent toutes à l'art païen de la fin du quatrième siècle.

III

L'ivoire au moyen âge. — Diptyques consulaires et impériaux.

L'ivoire ne fut pas moins en honneur au moyen âge que dans l'antiquité. On continua dans les premiers siècles à l'employer non-seulement pour la sculpture des bas-reliefs et des statuettes, mais encore pour en faire des meubles, des lits, et pour décorer les portes et les intérieurs des appartements. Les ouvriers en ivoire furent exempts des charges personnelles par une loi de Constantin (2). On tirait alors l'ivoire d'Adulis, ville d'Éthiopie, sur la mer Rouge (3), et aussi de l'Inde (4).

Les plus nombreux monuments de la sculpture mobilière des premiers siècles du moyen âge qui soient parvenus jusqu'à nous, sont les diptyques consulaires d'ivoire.

Les diptyques remontent à une haute antiquité. Dans l'origine, ils étaient formés de deux petites tablettes de bois ou d'ivoire se repliant l'une sur l'autre, et dont l'intérieur présentait une tablette renfoncée enduite de cire, sur laquelle on écrivait. De là les noms de δίπτυχα et de *pugillares* qu'on leur donna, le premier à cause de leur double pli, le second en considération de leur petitesse, qui permettait de les renfermer dans la main. Ces tablettes étaient entourées de fils de lin sur lesquels on coulait de la cire que l'on imprimait d'un cachet. Elles servirent dès lors aux missives secrètes. Lorsqu'on eut ajouté d'autres feuilles à ces tablettes, elles prirent, suivant le nombre des plis, les noms de τρίπτυχα, πεντάπτυχα, etc.

Les diptyques reçurent bientôt une destination plus intéressante. Au temps des empereurs, les consuls et, dans l'origine, les questeurs, pour consacrer le souvenir de leur élévation, envoyaient à leurs amis, ainsi qu'aux personnages d'un haut rang dont ils avaient obtenu les suffrages, et aux gouverneurs des provinces, des diptyques d'ivoire dont les parties extérieures étaient sculptées en bas-relief. On y traçait ordinairement l'image du consul revêtu de tous les ornements de sa dignité, et tenant d'une main la *mappa circensis*, rouleau d'étoffe qu'il jetait dans l'arène pour donner le signal des jeux, et de l'autre le *scipio* ou sceptre consulaire, qui était surmonté des figures des empereurs régnants; on y voyait encore assez souvent, dans le bas du tableau, une représentation des jeux du cirque dont le consul avait

(1) Tome IV, p. 282, pl. XXXIV.

(2) In leg. II C. Theodos., *De excusat. artif.*, ap. Panciroli, *Not. dign. imp. Rom. et in eam comment.* Lugduni, 1608, p. 197.

(3) Stephanus Byzantinus, *De urbibus.* Amstelodami, 1678, p. 22.

(4) Apollinaris Sidonius, in *Panegyr. Majoriani.* Paris, 1652, p. 309.

gratifié le peuple lors de son installation. Les noms du consul et ses titres se trouvaient ordinairement inscrits au haut des tableaux. Ces inscriptions abrégées étaient distribuées dans des cartouches sur les deux feuilles du diptyque. Certaines parties de la sculpture étaient dorées et les lettres des inscriptions remplies de couleur rouge. C'est ce que paraissent établir ces vers de Claudien :

> . . . . . Immanesque simul Latonia dentes,
> Qui secti ferro in tabulas auroque micantes,
> Inscripti rutilum cælato consule nomen,
> Per proceres et vulgus eant (1).

Une loi du Code Théodosien (lex XI, tit. xi), de l'année 384, interdit à tout autre qu'aux consuls ordinaires de donner des diptyques d'ivoire.

Ces sculptures offrent un grand intérêt, puisque, portant presque toutes une date certaine, elles servent à constater l'état de l'art, soit en Italie, soit dans l'empire d'Orient, aux diverses époques durant lesquelles elles ont été faites. Il faut remarquer cependant que les diptyques, devant être distribués en assez grand nombre, ne pouvaient être confiés aux premiers artistes, et que les sculpteurs chargés de les exécuter, étant obligés, dès le cinquième siècle, de suivre un patron prescrit par l'usage, et d'offrir aux yeux des vêtements surchargés d'ornements dont les formes étaient roides et disgracieuses, ne pouvaient se livrer à leur imagination, ni jouir de cette liberté sans laquelle l'artiste ne peut donner une idée complète de son talent. A côté des traces très-visibles de la décadence de l'art en Italie, on trouve cependant dans ces sculptures un certain grandiose dans les formes et dans les poses qui démontre que les beaux modèles de l'antiquité n'étaient pas restés sans influence sur les artistes. On doit remarquer aussi que les diptyques sculptés à Constantinople sont bien supérieurs à ceux qui sont faits en Italie, ce qui sert à constater que tandis que l'art allait en s'avilissant de plus en plus dans la malheureuse Italie, il marchait en Orient vers une renaissance.

Un assez grand nombre de diptyques consulaires sont parvenus jusqu'à nous. Nous allons les signaler, en conservant l'ordre chronologique.

Le plus ancien de tous est celui de Probianus, conservé à la Bibliothèque royale de Berlin. Chacune des feuilles est divisée par la moitié en deux compartiments. Le magistrat est représenté, dans les deux tableaux du haut, revêtu du costume purement antique : dans la feuille de gauche, il écrit ; dans celle de droite, il paraît dicter un arrêt. Il est assisté dans les deux tableaux de deux jeunes gens vêtus à l'antique qui écrivent ses décisions. Dans les deux compartiments du bas, deux personnages paraissent plaider devant le magistrat ; une sorte de trépied dans le style antique est placé entre les deux plaideurs. On lit dans le haut des tableaux cette inscription : VICARIUS URBIS ROMÆ RUFIUS PROBIANUS V. C. (*vir consularis*). Le diptyque reproduit donc Probianus, personnage consulaire et lieutenant du préfet de Rome. La liste des consuls ne désigne (2) avec le nom de Probianus que Petronius Probianus, qui fut consul en 322. Sous le rapport de l'art, ce diptyque est supérieur à tous

(1) CLAUDIANUS, *De laudibus Stilichonis*, lib. III.

(2) *Art de vérifier les dates*. Paris, 1783, t. I, p. 350.

ceux qui le suivent ; il est remarquable par la correction du modelé et le fini de l'exécution, et doit être sorti de la main d'un artiste qui s'inspirait des plus belles œuvres que la statuaire ait produites dans les meilleurs temps de l'art romain. Nous pensons que cette sculpture n'a pas encore été citée, et sa perfection nous aurait fait douter de son authenticité, si le savant M. Pertz, conservateur de la Bibliothèque de Berlin, ne nous avait assuré que cet établissement en avait la possession depuis très-longtemps.

Viennent ensuite le diptyque de Septus Anicius Probus, qui fut consul pour l'Occident, avec Arcadius en Orient, en 406. Il est conservé dans le trésor de la cathédrale d'Aoste. On voit sur les deux feuilles la figure de l'empereur Honorius en costume militaire : dans celle de droite, il est appuyé sur son bouclier; dans celle de gauche, il est représenté tenant le labarum d'une main et de l'autre un globe surmonté d'une Victoire. Au-dessus de la tête de l'empereur on lit ces mots : DN. HONORIO SEMP. AUG. (*Domino Honorio semper Augusto*), et au pied de la figure : PROBUS. FAMULUS. V. C. CON. ORD. (*Probus famulus vir clarissimus consul ordinarius*). L'abbé Gazzera a publié ce diptyque (1), qui a été encore signalé par M. de Lasteyrie (2).

Celui de Flavius Felix, qui fut consul ordinaire pour l'Occident en 428. Les deux feuilles de ce diptyque existaient avant la Révolution de 1793 dans l'abbaye de Saint-Junien de Limoges ; elles ont été publiées par Mabillon (3), Banduri (4), et Gori (5). La feuille de gauche, qui porte le nom du consul, est conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (6). On ne sait ce que l'autre feuille est devenue.

Celui d'Areobindus l'ancien, consul en 434. Il a été publié par Gori (7) comme appartenant au marquis de Trivulzi, à Milan. Le consul est représenté en buste dans des médaillons qui occupent le centre de chacune des feuilles. C'est M. Pulszki (8) qui a expliqué les monogrammes qu'on voit sur les deux feuilles, et qui a cru devoir attribuer ce diptyque au consul Areobindus l'ancien.

Celui de Flavius Astyrius, consul en 449. Il se trouvait dans l'église Saint-Martin de Liége et a été publié par Gori (9) ; la seconde feuille est aujourd'hui conservée dans le musée de Darmstadt (Hesse électorale). Nous ne savons ce qu'est devenue la première.

Celui de Narius Manlius Boethius, préfet du prétoire et consul ordinaire en 487. Ce beau diptyque, qui était la propriété du cardinal Quirini, a donné matière à de très-intéressants commentaires de Leich, de Hagenbuch, du président Bouhier et de de Boze, tous rapportés par Gori, qui en a donné la gravure (10).

Plusieurs feuilles des diptyques de Flavius Areobindus, consul en 506. Deux feuilles qui

(1) *Mémoires de l'Académie royale de Turin*, XXXVIII.

(2) *La Cathédrale d'Aoste*. Paris, 1854, p. 25.

(3) *Annales ord. S. Bened.*, t. III, p. 203.

(4) *Imperium orient.*, t. II, p. 492.

(5) *Thesaurus veter. diptych.*, t. I, p. 131.

(6) N° 3262 du Catalogue de M. CHABOUILLET, déjà cité. Elle a été aussi publiée par F. LENORMANT, dans le *Trésor de numismatique et de glyptique* : Recueil de bas-reliefs, IIe partie, p. 6, pl. XII.

(7) *Thes. veter. diptych.*, t. II, p. 105, pl. XVIII.

(8) *Catal. of the Fejervary ivories*, p. 21.

(9) *Thes. veter. diptych.*, t. I, p. 58.

(10) *Ibid.*, p. 132, pl. IV et V.

se trouvaient, l'une à Nuremberg, l'autre à Turin, ont été publiées réunies par Gori (1). Le consul est représenté assis et présidant aux jeux du cirque. La feuille de droite d'un autre diptyque existait à Dijon dans la collection de M. de Tulliot; comme les noms du consul se trouvaient sur la feuille de gauche, et que la partie de l'inscription gravée sur celle que possédait M. de Tulliot ne donnait que les titres du consul, Montfaucon, qui publia d'abord cette feuille (2), avait cru reconnaître le consul Stilicon dans le personnage représenté; mais la réunion des deux feuilles de Nuremberg et de Turin ne pouvait laisser aucun doute, et il fut reconnu que la feuille appartenant à M. de Tulliot avait dû faire partie d'un diptyque de Flavius Areobindus (3). Un diptyque complet du même consul existait à Lucques, mais il ne reproduit avec son monogramme que des cornes d'abondance et des paniers de fruits (4).

Le diptyque de Flavius Taurus Clementinus, consul d'Orient en 513. Il avait été publié par Gori (5) alors qu'il appartenait à la collection de M. Naegelin de Nuremberg; il fait aujourd'hui partie de celle de M. Joseph Mayer, de Liverpool (6).

Plusieurs feuilles des diptyques de Flavius Petrus Sabbatus Justinianus, consul pour l'Occident en 516. La feuille de gauche de l'un de ces diptyques, qui provient de l'église d'Autun, existe dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (7). On n'y voit pas l'image du consul : au centre, un médaillon où elle aurait dû être placée ne contient qu'une inscription; les noms du consul sont gravés dans le haut du tableau. Un diptyque complet de ce consul existe à Milan, dans la collection du marquis de Trivulzi, et un autre dans celle de M. Aymard, au Puy en Velay.

Un diptyque complet de Flavius Anastasius, consul en Orient en 517, conservé à la Bibliothèque impériale de Paris (8) ; une feuille de diptyque du même consul à la Kunstkammer de Berlin (9), et une autre feuille à Vérone.

Celui de Magnus, qui fut consul pour l'Orient en 518. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris possède la feuille de gauche de ce diptyque, où se trouvent les noms du consul (10). L'autre feuille, sur laquelle on lisait ses titres, existait dans la collection du marquis Maffei à Vérone ; elle a été publiée par Gori (11). Une autre feuille est conservée dans la collection de M. Mayer, de Liverpool (12).

Celui de Flavius Theodorus Philoxenus, consul pour l'Orient en 525. Ce diptyque,

(1) *Thes. veter. diptych.*, t. I, p. 208, pl. VII.

(2) *Suppl. Ant. expliq.*, t. III, chap. x, p. 232; publiée aussi par Gori, t. I, p. 121.

(3) Passerii præfatio *Thes. veter. diptych.*, t. I, p. xv.

(4) Publié par Gori, *Thes. veter. diptych.*, t. I, p. 228.

(5) *Thes. diptych.*, t. I, p. 229, pl. IX.

(6) Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 12 et 40. Il fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, *b*, du Catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

(7) N° 3263 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. Cette feuille a été décrite et gravée par Millin (*Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 339, pl. XIX); elle fait partie des moulages de la Société Arundel.

(8) Nous en avons parlé plus haut (page 25), et nous en avons donné la reproduction dans notre planche II.

(9) N° 738 du Catalogue de ce musée. Cette feuille fait partie des moulages de la Société Arundel, qui en a donné une reproduction photographique dans le Catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

(10) N° 3265 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(11) *Thes. diptych.*, t. II, p. 13, pl. XIII.

(12) M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 43.

autrefois conservé dans le trésor de l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne, appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (1). Une feuille de diptyque du même consul existe dans la collection de M. Mayer, de Liverpool (2).

Celui de Rufius Orestes, consul pour l'Occident en 530, qui appartenait à la collection du prince Pierre Soltykoff (3). Gori en a donné la gravure (4).

Enfin la feuille de gauche d'un diptyque de Basilius, qui fut consul en 541. Elle appartient au musée de Florence et a été publiée par Gori (5).

Il existe encore un certain nombre de diptyques consulaires, ou de fragments de diptyques, sur lesquels aucune inscription ne révèle le nom du magistrat représenté. Les principaux sont : Un diptyque appartenant à l'église de Novare, représentant dans chacune des feuilles un personnage debout, vêtu d'une tunique et d'une longue chlamyde agrafée sur l'épaule gauche par une grande fibule semblable à celles qu'on voit dans les diptyques de Flavius Felix et de Valentinien. — Un autre diptyque appartenant à la même église, sur lequel le buste d'un consul est sculpté au centre d'un médaillon : le premier est du quatrième siècle, le second du cinquième ; tous deux ont été publiés par Gori (6). — Un fragment conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (7), reproduisant un consul assis, ayant derrière lui deux femmes qui personnifient Rome et Constantinople. — Une feuille publiée par Gori (8) comme pouvant provenir du consul Lampadius, qui fut collègue d'Orestes en 530. M. Pulszki pense avec raison que le style de la sculpture indique une date antérieure, mais nous ne croyons pas qu'on puisse la faire remonter plus haut que le quatrième siècle. — Un diptyque appartenant à la cathédrale d'Halberstadt, représentant un général victorieux. M. Forsterman, qui l'a publié (9), voudrait y voir l'empereur Aurélien vainqueur de Zénobie en 273, et M. Pulszki (10), repoussant avec raison cette attribution que le style de la sculpture et les détails du costume ne permettent pas d'admettre, croit y reconnaître Aétius, qui fut quatre fois consul. — Enfin une feuille de diptyque sculptée en haut-relief, appartenant à la collection de M. Fountaine de Narford (Angleterre) ; elle représente un consul du cinquième ou du sixième siècle (11).

Les empereurs, qui se désignaient souvent pour occuper la charge de consul, se sont fait représenter quelquefois sur des diptyques d'ivoire. La plaque d'ivoire qui reproduit

(1) N° 3266 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. Il a été publié par Gori, *Thes. diptych.*, t. II, p. 19, pl. XV ; par Banduri, *Imp. orient.*, t. II, p. 492, et fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, *b*, du Catalogue de M. Oldfield.

(2) M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 43.

(3) N° 381 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, ce diptyque a été adjugé à M. Webb, de Londres, moyennant 10 550 francs.

(4) *Thes. veter. diptych.*, t. II, p. 87, pl. XVI et XVII.

(5) *Ibid.*, p. 127, pl. XX.

(6) *Thes. diptych.*, t. II, p. 183, pl. IV et V.

(7) N° 3267 du Catalogue de M. Chabouillet. Il a été publié par Gori, *Thes. diptych.*, t. II, p. 160; par du Cange, *Gloss. ad script. med. lat.*, édit. Didot, t. VII ; et dans le *Trésor de numismatique*, Bas-reliefs, IIe partie, pl. LII. Il fait partie des moulages de la Société Arundel, classe II, *c*.

(8) *Thes. veter. diptych.*, t. II, p. 25, pl. XVI.

(9) *Journal de la Société Thuringienne*, t. VII, p. 61.

(10) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 21.

(11) Elle fait partie des moulages de la Société Arundel, classe VI, *a*.

Philippe l'Arabe (1) était une feuille d'un diptyque de cet empereur, qui se déclara consul pour les années 245, 247 et 248. Nous avons encore cité le diptyque impérial qui représente Valentinien III, avec sa mère Galla Placidia et Aétius (2). Nous devons signaler aussi une feuille d'ivoire, publiée par Gori, comme représentant l'empereur Justinien (3), et qui appartient aujourd'hui au cabinet des antiques de Vienne, et une autre feuille, également publiée par Gori, qui croyait y voir Justin II (4). Les décorations architecturales reproduites, les costumes des personnages et le style de ces sculptures, semblent indiquer l'art byzantin du commencement du sixième siècle.

Les deux feuilles des diptyques consulaires ont souvent été séparées pour servir à la couverture des deux ais d'un livre saint : c'est ainsi que le diptyque du consul Anastasius, qui était autrefois conservé dans la cathédrale de Bourges, et qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque impériale, sert de couverture à un manuscrit qui contient la liste des évêques de cette ville.

IV

Sculpture en ivoire dans l'Occident jusqu'à la fin du VIIIe siècle. — Diptyques ecclésiastiques, couvertures d'évangéliaires et instruments du culte.

L'usage des diptyques remonte dans l'Église chrétienne presque jusqu'au temps des apôtres ; il en est fait mention dans la liturgie de saint Marc et dans celle de saint Denis l'Aréopagite (5). C'étaient de simples tablettes sur lesquelles on inscrivait les noms dont le diacre faisait la lecture aux fidèles (6). On reconnaissait quatre classes de diptyques : ceux qui servaient à l'inscription des nouveaux baptisés ; ceux qui recevaient les noms des bienfaiteurs de l'Église, des souverains et des évêques ; ceux où les saints qui avaient illustré l'Église par la gloire de leur martyre ou par les lumières de leur esprit se trouvaient mentionnés ; ceux enfin sur lesquels on inscrivait les fidèles, clercs ou laïques, morts dans le sein de la vraie foi (7).

Lorsque l'empire romain eut adopté la religion chrétienne, les consuls ne manquèrent pas de comprendre les principaux évêques parmi les personnes auxquelles ils envoyaient leurs diptyques, et ceux-ci crurent devoir reconnaître ce témoignage de vénération pour leur caractère sacré et de respect envers l'Église, en plaçant ces diptyques sur l'autel, afin que le magistrat donateur fût recommandé aux prières pendant le sacrifice de la messe. Les côtés lisses des tablettes d'ivoire furent bientôt utilisés, et l'on s'en servit pour inscrire les noms qu'on devait lire au peuple. Les diptyques consulaires se trouvèrent ainsi convertis en diptyques ecclésiastiques. On trouve encore un assez grand nombre d'exemples qui

(1) Voyez plus haut, p. 103.
(2) Voyez plus haut, p. 21.
(3) *Thes. veter. diptych.*, t. II, 259, pl. X.
(4) *Ibid.*, t. II, p. 267, pl. XI.
(5) Goar, Εὐχολόγιον, *sive Rituale Græcorum.* Lutet. Paris., 1647, p. 143.
(6) J. B. Thiers, *Dissertations ecclésiastiques sur les jubés*, p. 74.
(7) Gori, *Thes. veter. diptych.*, t. I, p. 242.

prouvent un tel emploi des diptyques consulaires. Nous citerons celui du consul Clementinus, appartenant à la collection de M. Mayer, de Liverpool, qui contient sur ses parties lisses des inscriptions grecques du huitième siècle (1) ; celui d'Anastasius, de la Kunstkammer de Berlin (2); et celui du consul Justinianus, de la Bibliothèque impériale de Paris, qui renferme des litanies écrites au neuvième siècle, dans lesquelles on remarque les noms des saints particulièrement révérés à Autun (3).

Une fois que le triomphe de la religion chrétienne eut été assuré, les églises ne voulurent plus se contenter d'utiliser les diptyques consulaires, il leur fallut des reproductions appropriées au culte ; ce nouveau besoin donna une grande impulsion à la sculpture en ivoire. Dès la fin du quatrième siècle, des diptyques de trois sortes furent spécialement sculptés pour les églises : les premiers pour servir de couverture aux diptyques écrits, contenant les noms qui étaient lus à un certain moment de la messe ; les seconds, qui étaient placés sur l'autel ou sur l'ambon, et exposés à la vue des fidèles, auxquels on les donnait souvent à baiser ; les troisièmes, qui servaient à la décoration du livre des Évangiles. Les sculptures reproduisaient, soit des scènes de la vie et de la passion du Christ, soit l'image du Christ dans l'une des feuilles, et celle de la Vierge dans l'autre.

Un document fort curieux sur les cérémonies liturgiques de l'église Saint-Ambroise de Milan, écrit vers 1130 par Beroldus, gardien de cette église (4), fait souvent mention des diptyques d'ivoire, dont la présentation faisait partie de la liturgie de cette église, et constate que ces diptyques étaient renfermés avec le livre de l'Ancien et du Nouveau Testament dans une sorte de châsse.

L'usage des diptyques ecclésiastiques est établi pour le nord de la France par Folcuin, qui, dans la *Vie des abbés de l'abbaye de Lobbes*, qu'il écrivait à la fin du onzième siècle, rapporte qu'Adalbéron, qui fut archevêque de Reims en 969, avait conservé l'usage de se faire lire par le sous-diacre, pendant la messe, les noms des évêques, ses prédécesseurs, inscrits sur les diptyques (5).

Lorsque l'usage cessa dans l'Église de lire, pendant la messe, les noms inscrits sur les diptyques, les tablettes sculptées furent employées à la couverture des livres saints ; en sorte qu'il est souvent difficile aujourd'hui de reconnaître si telle pièce d'ivoire provient originairement d'un diptyque, ou si elle a été sculptée spécialement pour décorer la reliure d'un livre. Cette recherche est au surplus sans intérêt dans l'examen qne nous avons à faire de ces sculptures d'ivoire sous le rapport de l'art.

Une des plus anciennes pièces de sculpture religieuse en ivoire est bien certainement celle qui a été publiée par Gori (6), comme appartenant au couvent de Saint-Michel, dans l'île de Murano, près de Venise. Elle se compose de cinq plaques, sculptées en bas-relief, où sont représentés huit sujets. Au centre, Jésus, assis au milieu de ses disciples, bénit de la main droite, et tient de la main gauche un volumen ; quatre sujets reproduisant les mi-

(1) Gori, *Thes. diptych.*, t. I, p. 256. — M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 40.
(2) Idem, *ibid.*, t. I, p. 48.
(3) M. Chabouillet, *Catalogue du Cabinet des médailles*. Paris, 1858, p. 563.
(4) Ap. Muratori, *Antiq. Ital. medii ævi*, t. IV, p. 861.
(5) Folcuini *Gesta abbatum Lobiensium*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, p. 58.
(6) Gori, *Thes. veter. diptych.*, t. III, p. 45.

racles du Christ sont disposés à droite et à gauche. Dans le haut du tableau, deux anges volant, disposés comme le sont les Victoires qui ornent les tympans triangulaires de l'arc de Titus à Rome, soutiennent un médaillon renfermant une croix ; au-dessous du Christ, un petit bas-relief reproduit les trois jeunes Hébreux dans la fournaise ardente ; un bas-relief oblong, qui occupe le bas du tableau, représente l'histoire de Jonas. Ces deux sujets symboliques sont absolument traités dans le style des sculptures et des peintures des catacombes de Rome, appartenant aux premiers siècles du christianisme. Le Christ est représenté jeune, imberbe et sans nimbe. Le dessin de ces bas-reliefs est assez correct et dénote la main d'un artiste qui s'inspirait des œuvres de l'antiquité. Deux petits anges placés à droite et à gauche dans le bas-relief supérieur sont vêtus d'une courte tunique et de la chlamyde décorée du tablion ; ils portent d'une main un globe, et de l'autre une hampe surmontée de la croix, costume et attributs qui sembleraient donner à ces sculptures une origine byzantine ; elles doivent appartenir à la fin du quatrième siècle.

Une boîte d'ivoire qui appartient à l'église Saint-Ambroise de Milan peut remonter à la même époque. Elle était destinée à renfermer les hosties consacrées. Le contour est enrichi d'un bas-relief traité de la même manière que ceux de la couverture de livre du couvent de Saint-Michel. Ce bas-relief reproduit l'histoire de Jonas. Il a été publié par Gori (1).

Gori a publié également la couverture d'un évangéliaire possédé jadis par l'abbaye de Lorch, dans le diocèse de Mayence, et qui est entré dans la bibliothèque Vaticane (2). Cette couverture, d'une grande dimension (trente-neuf centimètres sur vingt-huit), est composée de cinq plaques d'ivoire. Au centre, le Christ est représenté debout, jeune, imberbe et nimbé ; il bénit de la main droite, et tient de la gauche le livre des Évangiles ; à droite et à gauche du Christ, un ange nimbé. Ces trois figures sont placées sous des arcades soutenues par des colonnes cannelées. Dans le haut du tableau, deux anges volant tiennent un médaillon qui renferme la croix ; dans le bas est un bas-relief qui reproduit l'adoration des mages. Dans ces sculptures, les têtes offrent de la correction et de la finesse, mais l'ensemble est lourd et témoigne de la décadence de l'art en Italie ; on n'y retrouve plus, comme dans les ivoires du couvent de Saint-Michel de Murano, ces réminiscences des ouvrages antiques, et ces sujets symboliques qui appartiennent aux premiers siècles du christianisme. On peut dater de la première moitié du sixième siècle la couverture d'ivoire de cet évangéliaire.

On doit, ce nous semble, porter le même jugement sur une feuille de diptyque eclésiastique reproduisant un ange, dont Gori a donné la gravure (3).

La décadence de la sculpture sur ivoire en Occident est surtout sensible dans la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (ms. latin, n° 9384), et dans une pyxide que possède le musée de Florence. Chacun des ais de la couverture (4) est décoré de cinq plaques sculptées qui sont disposées comme celles de l'évangéliaire de l'abbaye de Lorch. L'artiste latin s'est bien certainement inspiré de travaux antérieurs, et probablement de sculptures byzantines, mais il n'a pu produire qu'une œuvre sans originalité ; la main

(1) Gori, *Thes. veter. diptych.*, t. III, p. 68.

(2) *Ibid.*, t. III, p. 32.

(3) *Thes. veter. diptych.*, t. III, p. 306, pl. XLIII.

(4) Elle fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe IV du Catalogue.

était inhabile, la dureté de la sculpture est poussée jusqu'à la barbarie. Le bas-relief qui contourne la pyxide ne vaut pas mieux : il reproduit l'adoration des mages. Ces deux pièces doivent appartenir au septième siècle.

V

Sculpture en ivoire dans l'empire d'Orient.

Tandis que la décadence se faisait sentir de plus en plus en Italie, l'art byzantin, comme nous l'avons dit, marchait vers une véritable renaissance. Inspiré par les belles œuvres de l'antiquité, conservées en grand nombre à Constantinople, il produisait des sculptures pleines de goût, empreintes d'un beau style, et remarquables par la délicatesse de l'exécution.

Nous avons parlé de la statue d'Hélène, mère de Constantin, qui était élevée dans le premier temple érigé sous le vocable de sainte Sophie ; mais si nous n'avons pu trouver dans les auteurs d'autres exemples de grandes statues d'ivoire, il nous est facile d'établir que la sculpture de cette belle matière était cultivée avec succès, dans des proportions plus restreintes, au cinquième siècle et au sixième. Les diptyques impériaux et consulaires que nous avons signalés (1) en offrent en effet de beaux spécimens.

De l'époque de Justinien ou de l'école qui se forma sous son règne, nous avons cité l'ange du Musée Britannique, si remarquable par son beau caractère, la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale, et les deux belles plaques, enrichies de pièces d'orfévrerie, que possède la cathédrale de Milan (2). Ces sculptures byzantines, qui témoignent d'un art fort avancé, sont bien supérieures à tout ce qu'on a fait en Occident depuis le cinquième siècle jusqu'au treizième. Nous reproduisons les deux premières pièces et l'une des plaques dans nos planches III, IV et V.

Si dans la sculpture de leurs bas-reliefs les artistes ivoiriers byzantins du sixième siècle et du septième se font remarquer par la sagesse de leurs compositions, par la pureté de leur dessin et par un certain grandiose dans les formes et dans les poses, caractère distinctif de l'art grec antique dont l'influence est bien visible, ils adoptent souvent, dans les parties purement décoratives, une ornementation d'un nouveau genre, empruntée au règne végétal, et qui s'éloigne des modèles légués par l'antiquité. Les célèbres architectes de Sainte-Sophie avaient fourni les modèles de cette luxuriante ornementation, dont ils décorèrent les frises, les moulures des piliers et les chapiteaux des colonnes de la grande église ; mais ils surent lui donner de sages limites : elle est remarquable par le goût exquis qui y règne, par une grande pureté de formes et par la finesse achevée de l'exécution (3).

Le joli encadrement composé tout exprès pour le bas-relief à trois sujets qui enrichit la couverture du manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris que nous venons de citer, et la décoration de l'ossature de la cathedra de Maximianus (4), sont des exemples de ce genre d'ornementation.

(1 Voyez pages 21, 25, 107 et suivantes.

(2) Voyez pages 31 et 42.

(3) Consulter les planches XV à XVIII de M. de Salzenberg, *Art christliche Baudenkmale von Constantinopel.*

(4) Voyez plus haut, page 16 et notre planche IV.

A Constantinople, au sixième siècle, on ne se bornait pas à employer l'ivoire pour les diptyques et les couvertures de livres, la sculpture en ivoire était appliquée à la décoration des édifices : dans l'église Sainte-Sophie, trois cent soixante-cinq portes, tant au rez-de-chaussée que dans les galeries supérieures, étaient enrichies de bas-reliefs d'ivoire (1).

Les persécutions des empereurs iconoclastes eurent certainement sur la sculpture une influence très-funeste, mais les sculpteurs ivoiriers ne manquèrent pas toutefois d'occupation pendant les cent seize années que dura le triomphe de l'hérésie : ils produisirent un grand nombre de sculptures portatives, et multiplièrent dans les diptyques et dans les tableaux à volets de petite proportion, auxquels on a donné le nom de triptyques, les représentations défendues, qui pouvaient ainsi se soustraire à la proscription. Si le pouvoir échappait, ne fût-ce qu'un instant, aux mains des iconoclastes, aussitôt la sculpture en ivoire manifestait hautement son existence. Ainsi, durant le règne très-court de l'empereur orthodoxe Michel Rangabé (811-813), Charlemagne ayant envoyé à Constantinople Halitcharius, évêque de Cambrai, celui-ci en rapporta, comme les choses les plus précieuses que la grande cité orientale avait pu lui fournir, des reliques de plusieurs saints et des tablettes d'ivoire sculptées qui furent employées à décorer la couverture de livres liturgiques (2).

Au moment où l'iconomachie fut renversée (842), l'usage des diptyques et des tableaux à volets était universel, et il se perpétua dans les siècles suivants : le croisé, le voyageur, le pèlerin le plus pauvre renferma dans des diptyques ou des triptyques les saintes images qu'il transportait dévotement avec lui. L'ivoire se prêtait trop bien à l'exécution de ces sculptures de petite proportion pour ne pas être utilisé de préférence à toute autre matière. Aussi reste-t-il encore une certaine quantité de diptyques, de triptyques et de feuilles d'ivoire du neuvième, du dixième et du onzième siècle, durant lesquels la sculpture en ivoire fut le plus en vogue à Constantinople.

Nous avons cité dans notre premier chapitre un assez grand nombre des sculptures en ivoire de ces différentes époques, nous pouvons en signaler encore quelques-unes dont l'authenticité ne peut soulever aucun doute.

Du neuvième siècle, un coffret (3) qui a été exposé dans les salles de l'histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867 (n° 1655 du catalogue). Ce coffret, de forme rectangulaire avec couvercle en pyramide tronquée, est couvert de plaques d'ivoire enchâssées dans des bandes ornées de rosaces à pétales aigus et de têtes qui ont conservé le caractère de l'antiquité. Sur les plaques on voit des combattants vêtus de courtes tuniques : dans l'une de celles du couvercle, un guerrier porte la longue robe et le casque pointu des Sarrasins; il est armé de la lance et de l'arc; dans une autre, un homme tient une sorte de pomme de pin, comme on en rencontre dans les bas-reliefs arrachés aux ruines de Ninive. Il y a dans tout cela un souvenir asiatique qui doit se rattacher aux guerres heureuses de Basile le Macédonien au delà de l'Euphrate (872). Ce coffret appartient à la collection de M. de Basilewski.

Un coffret d'ivoire de forme rectangulaire, à couvercle plat, traité dans le même style. Il

(1) Anonymi *Antiq. Constant.*, ap. Banduri, *Imper. orient.*, t. I, p. 74.

(2) Anonymi *Gesta episcop. Cameracensium*, lib. I, § 42, ap. Pertz, *Monum. Germaniæ hist.*, t. IX, p. 416.

(3) Il a été reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 290.

est conservé à Xanten, ancienne ville située près de la rive gauche du Rhin, dans l'ancien duché de Clèves (1). Des bandes d'ivoire, ornées de rosaces et pétales aigus encadrent séparément dix-huit petites figures d'hommes. Deux d'entre eux, vêtus d'une courte tunique et coiffés d'un casque pointu, tiennent un arc tendu, prêts à lancer une flèche ; d'autres portent une courte cotte de mailles avec la lance et le bouclier. Il en est deux qui ont exactement l'armure byzantine telle qu'on la voit dans plusieurs des miniatures du manuscrit exécuté pour Basile le Macédonien, dont nous avons déjà parlé : le casque à pointe avec couvre-nuque, la brigandine à écailles, la lance et le bouclier ovale décoré d'un ornement en forme de croix. Enfin on y voit, trois fois répété, un homme qui étouffe un lion en le serrant contre sa poitrine avec son bras gauche.

Et un grand olifant exposé dans les salles de l'histoire du travail, à l'Exposition universelle de 1867 (n° 1657 du catalogue), comme appartenant au musée de Toulouse. Les sculptures dont il est enrichi sont distribuées en cinq zones circulaires, renfermant des animaux réels ou fantastiques, séparés par des colonnes byzantines ; dans le bas du cône, dans l'endroit le plus apparent, on voit l'aigle héraldique byzantine avec la tête de profil et la queue évasée, qui dépasse les ailes pour lui servir de support, c'est-à-dire telle qu'on la trouve sur les portes grecques de Saint-Paul hors les murs de Rome, dont nous avons parlé plus haut.

Du dixième siècle, une plaque d'ivoire reproduisant la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Nicolas placés sous une arcade soutenue par des colonnes et que surmonte un dôme découpé à jour. Cette sculpture enrichit la couverture d'un évangéliaire italien appartenant à la bibliothèque de Wurzbourg (Bavière). On croit que le livre a été apporté de Rome par le premier évêque de cette ville, Burkard (741 † 791). La reliure paraît avoir été faite sous l'évêque Henri (995 † 1018), à en juger par une reliure analogue qui existe dans la bibliothèque de l'université et qui vient de cet évêque (2).

Une feuille d'ivoire appartenant à la Kunstkammer de Berlin (3), sur laquelle est reproduit saint Michel vêtu d'une longue tunique et de la chlamyde : une inscription grecque donne le nom de l'archange.

Un très-grand olifant qui appartenait à la collection du prince Soltykoff, représentant, au milieu d'enroulements chargés de fleurs et de fruits, des animaux de diverses sortes, parmi lesquels on distingue l'éléphant (4).

Un coffret traité dans le même style (5), qui appartenait à la même collection (6).

Et le bas-relief appartenant à la Kunstkammer de Berlin (7), qui reproduit les quarante martyrs abandonnés sur un étang glacé : l'inscription *οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα* en fait connaître le sujet. Cette sculpture est remarquable par la correction du modelé et la finesse de l'exécu-

(1) Il a été reproduit par Mr. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Reinlanden*, pl. XVII.

(2) Cet ivoire est reproduit dans l'ouvrage de C. Becker et von Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, t. I, pl. I, et dans *le Moyen âge et la Renaissance*, Sculpture, t. V.

(3) N° 808 du Catalogue de ce musée.

(4) N° 376 du Catalogue de 1861. Il a été publié dans *le Moyen âge et la Renaissance*, Sculpture, t. V. A la vente de la collection Soltykoff, ce bel objet a été adjugé à M. Webb, de Londres, moyennant 4000 fr.

(5) Il a été publié par M. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier franç.*, 1re partie, Meubles, p. 76.

(6) N° 336 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, ce coffret a été adjugé à M. Roussel, expert en objets d'art, pour M. Sellières.

(7) N° 822 du Catalogue de ce musée. Il a été reproduit par Gori, *Thes. veter. diptych.*, t. III, suppl., p. IX.

tion. On a attribué au même temps deux pièces d'un jeu d'échecs, Roi et Reine, conservées dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (1).

De l'époque du onzième siècle, nous croyons pouvoir indiquer un beau diptyque appartenant à la cathédrale de Milan, qui doit être un de ceux relatés dans le cérémonial de Saint-Ambroise, rédigé par Beroldus, gardien du trésor de l'église (2).

Une plaque d'ivoire, représentant le Christ entre Marie et saint Jean, appartenant au musée des Vereinigten Sammlungen de Munich (3).

Un bas-relief représentant la mort de la Vierge, conservé dans le musée de Darmstadt : le Christ, debout derrière le lit de la Vierge, reçoit l'âme de sa mère sous la forme d'un enfant emmaillotté. C'est un travail correct et fin.

Enfin les couvertures de deux graduels notés, et écrits, l'un pour l'empereur Henri II († 1024), l'autre pour l'impératrice Cunégonde, sa femme (4), que possède la bibliothèque de Bamberg. Le parchemin de ces manuscrits est découpé par en haut en forme de demi-cercle, et les plaques d'ivoire épousent la forme du vélin ; elles représentent chacune, dans une table renfoncée, un personnage en pied : le Christ et la Vierge sur l'un des manuscrits, saint Pierre et saint Paul sur l'autre.

Nous avons fait connaître dans notre premier chapitre le style qui caractérise les productions du neuvième, du dixième, du onzième et du douzième siècle, ainsi que les qualités et les défauts qui s'y font remarquer ; nos observations sur ce sujet s'appliquent entièrement à la sculpture en ivoire, et nous n'avons pas à y revenir.

Au treizième siècle, au quatorzième et au quinzième, le goût pour les sculptures sur bois devint dominant en Orient, et la sculpture en ivoire fut beaucoup moins cultivée. C'est surtout dans le bois que sont taillées ces croix découpées à jour, œuvres de patience remarquables par la finesse de l'exécution, mais où l'art, immobilisé par la règle, a perdu toute originalité et toute énergie.

Bien avant que le goût pour la sculpture en ivoire eût cessé d'exister à Constantinople, les artistes byzantins, émigrés en Italie et attirés dans les villes soumises au sceptre de Charlemagne, l'avaient fait revivre en Occident.

VI

Époque carolingienne, IXe et Xe siècles en Occident.

La renaissance des arts qui se manifesta à la fin du huitième siècle en Occident, sous l'impulsion de Charlemagne et des papes Adrien Ier et Léon III, fut très-favorable à la sculpture en ivoire. Les plus habiles sculpteurs, durant toute la période carolingienne, s'exerçaient sur cette belle matière. On ne se contenta plus de la débiter en tables pour y sculpter des bas-

(1) Nos 3272 et 3273 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(2) Il est gravé dans le *Thes. diptych.* de Gori, t. III, p. 264, pl. XXI et XXII, et fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe VII, *e*, du Catalogue de M. Oldfield.

(3) N° 406 du Catalogue.

(4) On lit à la fin de la messe de Pâques, dans celui de ces manuscrits qui était à l'usage de l'empereur : « *Exaudi, Christe. Henrico a Deo coronato, magno et pacifico, imperatori vita et gloria.* »

reliefs qui entraient dans la composition des diptyques et des triptyques, ou qui servaient à l'ornementation des livres saints, on y tailla aussi des statuettes. On s'en servit également pour une foule d'instruments du culte, tels que calices, reliquaires, boîtes à hosties, bénitiers, crosses pour les évêques et taux pour les abbés. On en faisait encore des coffrets pour les usages domestiques, et l'on en décorait les armes et les baudriers.

Plusieurs textes établissent la preuve de cet emploi varié de l'ivoire à l'époque carolingienne et de l'existence des artistes ivoiriers non-seulement en Italie, mais encore dans les grandes cités soumises à l'empire de Charlemagne. Ainsi, le célèbre historien Éginhard, en consultant son fils Vassin sur des termes obscurs employés par Vitruve, lui envoyait, pour l'aider à trouver la solution de ces difficultés, un coffret enrichi de colonnes d'ivoire qui reproduisait les dispositions architecturales de l'antiquité; il avait été fait par un artiste contemporain (1). Hildowardus, élu évêque d'Arras et de Cambrai en 790, faisait sculpter un diptyque d'ivoire dans la douzième année de son pontificat (2). Angilbert, gendre de Charlemagne, devenu abbé du monastère de Saint-Ricquier, en avait rebâti l'église et l'avait enrichie d'une orfévrerie et d'un mobilier considérables; un inventaire du trésor de cette église, dressé en 831 par ordre de Louis le Débonnaire, nous y montre une statue d'ivoire, un diptyque d'ivoire monté en or et en argent et enrichi de perles, et une châsse d'ivoire (3). Ansigise, élu en 823 abbé du monastère de Fontanelle, dans le diocèse de Rouen, faisait don à son église, entre autres objets, d'une coupe d'ivoire d'un très-beau travail et de deux pyxides, et faisait recouvrir de tables d'ivoire sculptées un antiphonaire écrit en lettres d'argent sur vélin pourpre (4). En 837, le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, dictait un testament par lequel il établissait le partage de ses biens meubles et immeubles entre ses enfants : dans l'énumération de ses meubles on trouve un diptyque monté en or (*tabulas eburneas auro paratas*), un calice et une châsse d'ivoire, un évangéliaire décoré de bas-reliefs d'ivoire (*evangelium eburneum*), une épée à poignée d'ivoire et un baudrier décoré de plaques de même matière (5).

Hincmar, archevêque de Reims en 845, faisait couvrir les œuvres de saint Jérôme avec des tablettes d'ivoire encastrées dans une bordure d'or; il faisait aussi rédiger un sacramentaire et un lectionnaire dont les couvertures étaient enrichies de tables d'ivoire dans une bordure d'argent (6).

On trouve dans l'inventaire de la chapelle de Bérenger, roi d'Italie († 924), une boîte d'ivoire renfermant des reliques (*buxa una eburnea cum reliquiis*) (7).

Dans le livre qu'il a écrit sur les actes de son administration, l'abbé Suger (1122 † 1152) nous apprend qu'il existait dans l'église de Saint-Denis un pupitre très-ancien, qui attirait l'admiration par des sculptures en ivoire d'une extrême délicatesse et telles qu'on n'aurait pu en faire de semblables de son temps (8). Il n'est pas douteux que ces sculptures, que le

(1) EGINHARDI *omnia quæ exstant opera*, epist. XXX. Parisiis, 1840, t. II, p. 46.

(2) *Gesta pontif. Camer.*, lib. I, § 39, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, script. VII, p. 415.

(3) HARIULFI *Chronicon*, lib. II, cap. X; lib. III, cap. III, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. IV, p. 467, 480 et 481.

(4) *Chronicon Fontanellense*, cap. XVI, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. III, p. 232.

(5) *Testamentum Everardi*, ap. AUB. MIRÆI *Opera diplomatica*. Brux., 1723, t. I, p. 19.

(6) FLODOARDI *Eccl. Remensis hist. libri*, lib. III, cap. V. Paris., 1611, p. 159 et 160.

(7) Ap. FRISI, *Mem. storiche di Monza*, t. III, p. 72.

(8) SUGERII, ABB. S. DIONYS., *De rebus in admin. sua gestis*, apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 33[illegible]

célèbre abbé regardait comme très-anciennes, ne remontassent à l'époque de Charlemagne, qui acheva la reconstruction de l'église de Saint-Denis, commencée par Pepin, et la fit dédier en l'année 775 (1).

Les noms des artistes ivoiriers de l'époque carolingienne ne sont pas venus jusqu'à nous, mais il est à croire que les meilleurs artistes de ce temps s'exerçaient sur cette belle matière, puisque Tutilo, moine de Saint-Gall, le plus célèbre de tous, sculpta, vers la fin du neuvième siècle, l'une des tablettes, restée sans sculpture, d'un diptyque qui avait appartenu à Charlemagne et que possédait le monastère de Saint-Gall (2). Cette sculpture, qui reproduit la Vierge au milieu de quatre anges, et dans le bas du tableau saint Gallus présentant du pain à un ours, est conservée dans la bibliothèque de la ville de Saint-Gall.

Il existe de l'époque carolingienne, dans laquelle nous comprenons le neuvième siècle et presque tout le dixième, un assez bon nombre de sculptures d'ivoire; nous allons en citer quelques-unes qui présentent un grand caractère d'authenticité. Comme elles ont été publiées dans des ouvrages très-répandus, nos lecteurs pourront les étudier, à défaut des monuments, sur les reproductions qui en ont été faites.

La plus ancienne de toutes nous paraît être le diptyque conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan, qui offre dans chacune de ses feuilles quatre scènes de la vie du Christ superposées l'une à l'autre. Nous avons apprécié cet ouvrage dans notre premier chapitre (3), et nous en avons donné la reproduction dans notre planche XII.

Viennent ensuite : La plaque d'ivoire de la collection du prince Soltykoff, reproduisant deux scènes, l'entrée de Jésus à Jérusalem et Marie répandant des parfums sur les pieds du Sauveur. Nous en avons déjà parlé et nous la reproduisons dans notre planche XIII.

Un bénitier de forme octogone, de dix-huit centimètres de hauteur, conservé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Il est divisé en deux zones qui contiennent une figure dans chacun des pans de l'octogone : dans celle du haut, on voit deux papes, des évêques et autres ecclésiastiques placés entre deux colonnes de style antique ornées de rideaux; dans celle du bas, sont des guerriers au devant de portes ouvertes; deux masques sculptés avec art recevaient une anse mobile qui n'existe plus; trois ceintures de pierres fines, dont il ne reste que les chatons, séparent et bordent les figures. Un archéologue a voulu donner cette charmante pièce au dixième siècle, mais le style de l'architecture et de la sculpture repousse cette attribution (4). Nous l'avons reproduite dans la vignette de la table des planches, tome III.

Une plaque d'ivoire que conserve la bibliothèque Bodléienne à Oxford : elle doit appartenir au commencement du neuvième siècle (5).

Deux plaques d'ivoire décorant la couverture du sacramentaire de Metz, qui est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris. Ce manuscrit fut achevé peu après la mort de l'évêque Drogon (855), qui en avait prescrit l'exécution. Chacune des plaques est divisée en neuf tableaux, qui reproduisent les différentes cérémonies de l'église de Metz. Le rapport qui existe entre l'objet du livre et les sujets de la couverture, et une grande analogie entre

(1) M. LE BARON DE GUILHERMY, *Monographie de l'église de Saint-Denis*. Paris, 1848, p. 7.

(2) EKKEHARDUS IV, *B. Casuum S. Galli continuatio*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 88.

(3) Voyez page 72.

(4) Ce bénitier est reproduit de la grandeur de l'original dans les *Annales archéolog.*, t. XXVI, p. 54.

(5) Elle a été publiée dans les *Annales archéologiques*, t. XX, p. 118.

les miniatures du texte et les bas-reliefs, suffisent pour établir qu'ils ont été faits exprès pour le livre par un artiste du pays, d'après des modèles d'architecture et des costumes occidentaux, sous des inspirations toutes locales. C'était là le sentiment de Charles Lenormant, qui a publié ces deux plaques (1).

Un bas-relief qui se trouvait autrefois dans le trésor de la chapelle des Carolingiens à Francfort, et qui est aujourd'hui conservé à la bibliothèque de cette ville. On y voit, comme sur les plaques du sacramentaire de Metz, la célébration d'une messe d'après le rit en usage au neuvième siècle en Allemagne. Il remonte à peu près à la même époque que le sacramentaire de Drogon, mais il est d'une exécution supérieure : il a été publié par M. Passavant, directeur du musée de Francfort (2).

Un bas-relief décorant la couverture d'un évangéliaire qui appartient à l'église Notre-Dame de Tongres, diocèse de Liége, et dont l'écriture paraît n'être pas postérieure au dixième siècle : on y a reproduit la crucifixion. La simplicité de la composition, la sobriété dans les ornements, la correction du dessin, doivent faire placer cette sculpture au neuvième siècle (3).

Une plaque d'ivoire qui était conservée dans la collection du prince Soltykoff (4). Le Christ y est représenté sur la croix, vêtu d'une robe flottante qui lui couvre tout le corps, les pieds séparés l'un de l'autre et posant sur une tablette. Elle doit appartenir à la fin du neuvième siècle. Nous en avons donné la reproduction dans la planche XIV de notre album.

Une plaque sculptée en bas-relief, qui orne la couverture d'un manuscrit des quatre Évangiles écrit en lettres d'or sur vélin pourpre, et dont tous les caractères annoncent l'âge des premiers Carolingiens. Cet évangéliaire, conservé autrefois à Metz, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris (ms. latin, n° 9383). Le bas-relief reproduit la crucifixion.

Un bas-relief décorant la couverture d'un autre évangéliaire, écrit vers 960, qui appartient aussi à la Bibliothèque impériale de Paris (ms. latin, n° 945). Il est encadré dans une bordure d'orfévrerie : la crucifixion en forme également le sujet.

Un bas-relief qui est conservé dans les Vereinigten Sammlungen de Munich (n° 398 du catalogue). Il reproduit dans le haut du tableau le crucifiement du Christ; dans le bas, les saintes femmes venant au tombeau (5).

Un diptyque décorant aujourd'hui les deux ais d'un évangéliaire appartenant à la cathédrale de Tournay. Il a été publié par M. Voisin, qui le regarde comme étant du neuvième siècle (6); mais les feuillages qui enrichissent le fond de l'un des ais semblent plutôt indiquer le commencement du onzième.

Nous citerons en dernier lieu un très-beau bénitier qui est conservé dans le trésor de la

(1) *Trésor de numismatique et de glyptique*, Bas-reliefs, pl. XVIII et XIX, texte, p. 13.

(2) Gravé dans l'*Archiv für Frankfurt Geschichte und Kunst*, 1839.

(3) Gravé dans les *Mélanges d'archéologie*, avec un commentaire du R. P. Cahier, t. II, p. 42, pl. VI.

(4) N° 10 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, cette plaque a été adjugée à M. Sellières, moyennant 1760 francs.

(5) Ces trois dernières pièces ont été publiées avec un commentaire par le R. P. Cahier, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 42, pl. V, VII et VIII.

(6) *Notice sur un évangéliaire de la cathédrale de Tournay*. Tournay, 1856.

cathédrale de Milan. Cinq arcades, assises sur une base décorée d'une grecque, se développent sur son pourtour; sous ces arcades, l'artiste a sculpté la Vierge avec l'Enfant Jésus et les quatre évangélistes; au-dessus d'une frise formée de feuillages vigoureux se déroule une inscription qui contourne le vase à son bord supérieur. Cette inscription ainsi conçue :

Vates Ambrosi Gotfredus dat tibi sancte
Vas veniente sacram spargendum Cæsare lympham,

nous donne la date du monument. Il n'y a eu que deux archevêques de Milan du nom de Gotfredus : le premier, qui occupa le siége pontifical de 975 à 988, fut nommé par l'influence de l'empereur Othon II; le second fut chassé de Milan comme simoniaque, et bien que reconnu par le pape en 1071, il fut expulsé de nouveau et n'est plus compté d'ordinaire parmi les archevêques de Milan. Il ne peut donc être question de celui-ci, et c'est certainement le Gotfredus du dixième siècle qui a fait faire ce joli bénitier, à l'occasion de l'arrivée d'Othon II à Milan en 981 (1).

Les deux premiers et le dernier des monuments que nous venons d'indiquer appartiennent à l'Italie, tous les autres à l'école du Rhin.

L'invasion des Normands, les guerres et les malheurs de toute sorte qui accablèrent la France et l'Italie dès le milieu du neuvième siècle et pendant tout le dixième, y avaient éteint rapidement le flambeau allumé par Charlemagne, et une nouvelle barbarie était venue remplacer la civilisation carolingienne; mais les grandes cités des provinces qui avoisinent le Rhin, mieux protégées, avaient eu moins à souffrir, et évitèrent en partie ces malheurs. Les empereurs de la maison de Saxe surent y maintenir le culte des arts, ravivé par des communications fréquentes avec Constantinople, qui jouissait d'une sorte de calme sous des souverains victorieux, et voyait fleurir les arts, tandis que l'Occident était en proie à toutes sortes de calamités.

Aussi l'influence byzantine se fait-elle sentir dans toutes les sculptures de l'école allemande que nous avons signalées. Les artistes qui les ont exécutées se sont efforcés autant qu'ils l'ont pu d'apporter de la correction dans le modelé de leurs figures ; mais on retrouve dans leurs compositions beaucoup de cette pratique molle et de ce galbe pesant qui signalaient les productions de la décadence romaine, dont les monuments devaient être encore en assez grand nombre sous leurs yeux.

Le diptyque d'ivoire du monastère de Rambona (actuellement dans le musée chrétien du Vatican), qui, d'après les inscriptions qui s'y trouvent, doit avoir été exécuté dans les dernières années du neuvième siècle (2), est un exemple frappant de l'avilissement dans lequel les arts étaient retombés en Italie dès cette époque. Le beau bénitier de Milan, qui est antérieur de quelques années seulement, est une exception qu'on peut expliquer par la présence à Venise d'un grand nombre d'artistes grecs qui y avaient été appelés pour l'édification de l'église Saint-Marc.

(1) Ce bénitier a été publié par Gori, *Thes. diptych.*, t. III, suppl., p. 75. Il a été aussi gravé dans les *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 372, et t. XVII, p. 149; les gravures des *Annales* sont accompagnées d'un excellent commentaire de M. Alfred Darcel. Il fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe VI, *e*, du Catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

(2) Il a été publié par Gori, avec un commentaire de Buonarotti, dans le *Thesaurus veter. diptych.*, t. III, p. 155.

VII

XIe et XIIe siècles.

La sculpture en ivoire ne fut pas oubliée, lorsqu'un mouvement de ferveur générale porta de nouveau les esprits vers le culte des arts au commencement du onzième siècle. On a vu plus haut (1) qu'on étudiait la sculpture en ivoire dans les écoles ouvertes par l'abbé Didier, en 1066, sous la direction d'artistes grecs, dans son monastère du mont Cassin. Ces écoles durent prospérer et produire d'habiles ivoiriers, puisque l'Italie s'était acquise, à la fin du onzième siècle, une grande réputation dans les travaux d'ivoire (2).

Une foule de textes viennent démontrer l'emploi de l'ivoire, à cette époque de renouvellement, pour la décoration du mobilier religieux. Aux instruments du culte faits d'ivoire ou enrichis de sculptures en ivoire que nous avons nommés plus haut, aux diptyques et aux plaques de reliure qui furent exécutés ou onzième siècle et au douzième, comme dans les siècles précédents, il faut ajouter les autels portatifs, qui se multiplièrent au onzième siècle. Il en existait un, de bronze doré, dans le célèbre monastère de Saint-Laurent de Liége : le contour était orné des figures des douze apôtres en ivoire, et une inscription gravée sur le bord constatait qu'il avait été dédié en 1061 (3). On trouve un très-curieux spécimen de ces autels portatifs enrichis de hauts-reliefs d'ivoire dans celui que possédait la collection Debruge (4) ; il a été gravé par M. Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du mobilier français* (5).

Nous ne devons pas omettre non plus de mentionner les taux et les crosses d'ivoire, que l'on fit en si grand nombre au onzième siècle et au douzième. Le R. P. Arthur Martin, à l'appui d'une dissertation très-savante sur ces insignes, en a fourni de nombreuses reproductions (6). Nous citerons parmi les plus intéressants de ces monuments le tau de l'archevêque saint Héribert, des premières années du onzième siècle : on le conserve à Deutz, près de Cologne ; celui de Gérard, évêque de Limoges (7), mort en 1022; un autre tau, remarquable par la richesse de l'ornementation et la délicatesse de la sculpture, qui appartenait à la collection du prince Soltykoff; deux crosses de la même collection, dans l'une desquelles le bélier symbolique, placé au centre de la volute, est menacé par le serpent, dont la tête termine la volute (8); et celle de saint Yves, évêque de Chartres, en 1091, qui appartient à M. Carrant (9).

L'ivoire, devenu rare, ne pouvait plus suffire, dès le douzième siècle, à alimenter les ateliers des sculpteurs; dans le nord de l'Europe, on se servait de la défense du morse, qui

(1) Voyez le chapitre I, § III, art. 1er, p. 15.

(2) THEOPHILI *Diversarum artium Schedula*, in præf., p. 9.

(3) MARTÈNE, *De antiquis eccl. ritibus*, lib. II, cap. XVII, t. II, p. 810.

(4) J. LABARTE, *Descript. de la coll. Debruge Duménil*, p. 737. Cet autel, qui était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 23 du Catalogue de 1861), a été adjugé à M. le baron Sellières, moyennant 3000 francs, lors de la vente de cette collection.

(5) Tome I, MEUBLES, p. 20.

(6) *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 161 et suiv., pl. XV et XVII.

(7) Il est gravé dans les *Annales archéol.*, t. X, p. 177.

(8) Elles sont gravées dans les *Mél. d'arch.*, t. IV, pl. XV.

(9) Elle a été publiée par WILLEMIN, *Monum. franç. in.*, t. I, pl. XLI.

atteint quelquefois jusqu'à soixante-dix centimètres de longueur. Cette défense était débitée en tablettes sur lesquelles on sculptait des bas-reliefs. Un très-bel exemple de sculpture sur morse, appartenant au onzième siècle, existait dans la collection du prince Soltykoff (1). Nous en avons donné la reproduction dans la planche XV de notre album.

La sculpture sur ivoire durant le onzième siècle et la première moitié du douzième est empreinte du type particulier aux écoles de ces époques : bustes allongés, figures calmes et recueilles, roideur dans les poses, draperies serrées, mouillées, à petits plis frangés ou à rubans perlés rehaussés de pierreries. Le bas-relief sur morse, représentant l'Adoration des mages, que nous venons de citer, offre un spécimen frappant de ce genre de sculpture. Nous indiquons encore la châsse de saint Yved de l'abbaye de Braisne en Soissonnais, que possède le musée de l'hôtel de Cluny (2), et deux châses conservées au Louvre, que nous avons citées plus haut (page 84).

Les sculpteurs en ivoire des écoles du Rhin surent cependant se défendre jusqu'à un certain point de ces défauts; leurs figures ont conservé plus de mouvement, leur modelé est meilleur, et leurs draperies sont plus naturelles et disposées avec plus d'art que dans les sculptures du Midi et de l'Occident. Ils apportent aussi plus de variété dans la disposition des reliquaires. Au lieu de se borner à ces coffrets à couvercle comme ceux que nous venons de citer, et qui sont conservés dans les musées du Louvre et de Cluny, ils construisaient en ivoire de petits monuments dans le style byzantin. Il en existe un charmant spécimen dans le musée de Darmstadt. C'est un petit temple de forme ronde, à plusieurs étages. L'étage inférieur est décoré dans tout son pourtour d'arcades plein cintre, soutenues par des colonnes dont le fût est peint et historié. Sous chaque arcade est une figure de saint ou de prophète, sculptée en bas-relief, qui se détache sur un fond doré. Une toiture en forme de pyramide tronquée joint cet étage inférieur à l'étage supérieur, qui est d'un moindre diamètre; elle est divisée en autant de compartiments qu'il y a d'arcades, et offre dans chacun d'eux une figure d'ange en bas-relief. L'étage supérieur présente aussi le même nombre de compartiments, renfermant des figures de saints en bas-relief. Une toiture, également en forme de pyramide tronquée, s'élève au-dessus du second étage, et est surmontée d'une espèce de lanterne, comme dans la plupart des monuments à coupole. On y retrouve à peu près les dispositions du coffret de Sens, dont l'origine byzantine est incontestable. A chaque pas nous rencontrons donc dans l'Allemagne du onzième siècle la trace du séjour de ces ouvriers grecs qui, venus sans aucun doute à la suite de leur princesse, femme d'Othon II, ou appelés par elle, avaient puissamment aidé à la renaissance de l'art.

La seconde pièce que nous devons citer à l'appui de notre opinion sur le mérite des artistes ivoiriers de l'école rhénane, est un autel portatif appartenant aussi au musée de Darmstadt. Il a la forme d'un coffret à couvercle plat et est à peu près de la dimension de celui de Bamberg, dont nous avons donné la reproduction dans la planche CVIII de notre album. La tablette de dessus, d'ivoire, est enrichie d'une bordure découpée offrant des feuillages d'un bon style. Chacune des deux grandes faces contient six figurines, et chacune des petites, trois, toutes sculptées en très-haut relief. Ce sont le Christ, la Vierge et différents saints et

(1) N° 17 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, cette pièce a été adjugée à M. Webb, de Londres, moyennant 3700 fr.

(2) N° 399 du Catalogue de 1861.





saintes, sous l'invocation desquels était placé l'autel. Ces petites statuettes, d'un modelé assez correct, présentent de la régularité dans les attitudes et de l'expression dans les visages, et cependant on ne saurait faire remonter la date de l'exécution de ce petit autel au delà des premières années du douzième siècle.

Nous indiquons enfin les figures d'ivoire qui décorent un reliquaire de cuivre émaillé, présentant l'aspect d'un temple à coupole de style byzantin, que l'on voit aujourd'hui dans le musée Kensington de Londres (1) ; nous l'avons reproduit planche XLIII de notre album. Les figures qui sont placées dans le dôme sont remarquables par la pureté du modelé, la dignité et la justesse des attitudes, et par l'expression. Elles témoignent d'un art très-avancé.

VIII

XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Sculpture religieuse.

Dès la fin du douzième siècle, la sculpture s'était améliorée en France (2) ; mais le treizième siècle fut pour l'Italie comme pour la France l'époque de la régénération de l'art. L'édification des églises, élevées en si grand nombre sous le règne de saint Louis, avait créé beaucoup de statuaires, dont le mérite est attesté par des œuvres qui subsistent encore aux portails de nos cathédrales. Les sculpteurs en ivoire ne restèrent pas en arrière du mouvement qui plaçait l'art dans une si belle voie ; durant tout le cours du treizième siècle et du quatorzième, la sculpture en ivoire fut cultivée en France et en Italie avec le plus grand succès et par les meilleurs artistes du temps, à en juger par les œuvres charmantes qui sont venues jusqu'à nous. Un document publié par M. Ciampi constate qu'en 1299 le célèbre Jean de Pise († 1320) s'était obligé d'exécuter des figures d'ivoire (3). Nous n'avons pu trouver un nom aussi illustre dans les documents français qui sont venus nous révéler le goût de ce temps pour les objets de sculpture en ivoire ; mais nous pouvons signaler de sculptures françaises du treizième siècle qui ne le cèdent en rien certainement aux œuvres des Pisans : le Couronnement de la Vierge et la Vierge tenant son fils, qui sont au Louvre (4). Le groupe du Couronnement de la Vierge, qui est de l'époque de saint Louis, vient démontrer que l'art, sans avoir rien emprunté aux œuvres de l'antiquité, et par la seule imitation de la nature, était alors parvenu à un haut degré de perfection. Simplicité de la composition, recherche de la vérité des formes, justesse dans les inflexions du corps, imitation de la vie, expression juste dans les traits du visage, naturel dans le développement des draperies, telles sont les qualités qu'on se plaira à reconnaître dans cette œuvre remarquable. La belle Vierge que nous offrons ici à nos lecteurs dans notre planche XVI doit être postérieure de quelques années au groupe du Couronnement, et témoigne encore d'un art plus avancé. Quelle pureté dans le dessin, quelle noblesse dans la pose, quelle finesse dans le modelé, quelle ampleur et quelle élégance dans la disposition de la draperie ! Cette statuette montre

(1) Ce reliquaire faisait partie de la collection du prince Soltykoff (n° 132 du Catalogue de 1861) ; à la vente de cette collection, il a été acheté 53 550 fr. pour le musée Kensington.

(2) Nous citerons de cette époque une statuette de Clovis au Louvre (n° 1 de la *Notice des ivoires* de 1863 par M. Sauzay).

(3) Ciampi, *Notizie inedite della sagristia Pistoiese e di altri opere di disegno.* Firenze, 1810, p. 145 et 123.

(4) N°s 2 et 3 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

à quel haut degré de perfection était parvenue la sculpture chrétienne à la fin du siècle de saint Louis.

Les trésors des églises et ceux des rois et des princes du quatorzième siècle et du commencement du quinzième renfermaient des richesses très-variées, acquises et conservées depuis longtemps. Les inventaires qui en ont été faits à ces époques constatent l'existence d'un assez grand nombre de figures de ronde bosse en ivoire. Ainsi, dans l'inventaire de 1340, de la sainte Chapelle de Paris, dont le mobilier remontait en majeure partie au temps de saint Louis, son fondateur, on lit : « Item inventa fuit quædam imago eburnea de Beata » Maria cum corona argenti (1). » Dans celui de Notre-Dame de Paris, de 1343 : « Item » quædam alia imago eburnea in quodam tabernaculo eburneo (2). » Dans l'inventaire du roi Charles V, « le joyau de l'estoille que fist faire le roi Jehan (1350 † 1364)..... et le » soustiennent deux angeloz d'yvire (3) ; — ung ymage de Notre-Dame d'yvire assis en une » chayere (4); — ung ymage de Notre-Dame d'yvire séant en une chayere d'ybenne (5) ; » — ung ymage de sainte Anne d'yvire, lequel est dans un tabernacle d'argent à porte- » lettes..... (6) ; — ung ymage de Notre-Dame d'yvire à une couronne d'or garnie de tur- » quoises et de ballaiz qui a ung fermail en la poutrine, sur ung entablement d'argent » doré..... (7). » Ces figures de ronde bosse de la Vierge ou des saints étaient quelquefois enfermées dans de petites armoires (des tabernacles, comme on disait alors), dont les vantaux étaient ordinairement décorés de sculptures ou de peintures. On en a vu deux exemples dans les textes que nous venons de citer. Ces tabernacles faisaient partie du mobilier des chambres à coucher, et leurs vantaux s'ouvraient le matin et le soir au moment de la prière. L'un des plus beaux spécimens de ces statuettes enfermées dans des niches fermantes existait dans la collection du prince Soltykoff. C'est une image de la Vierge, debout, tenant son fils; elle est placée sous une arcade trilobée. Les vantaux sont enrichis de douze bas-reliefs, dont les sujets sont empruntés à la vie de la Mère du Christ. Ce joli monument doit appartenir à l'art italien de la fin du treizième siècle ou des premières années du quatorzième (8).

Au lieu de renfermer une statuette, ces autels domestiques contenaient quelquefois des groupes de figures. Nous en offrons ici à nos lecteurs, dans notre planche XVII, un très-bon spécimen. C'est un ouvrage italien du quatorzième siècle ; il appartenait autrefois à la collection Debruge (9).

(1) *Inventarium de sanctuariis, jocalibus et rebus ac bonis ad regalem capellam Par. pertinentibus*, ms. Arch. de l'empire, J. 155, n° 14.

(2) *Compte rendu des ornements, meubles et autres choses estant au trésor de l'Église de Paris*, ms. Arch. de l'empire, L. 509 [3].

(3) *Inventaire des meubles et joyaux du roy Charles V, commencé le 1er janvier* 1379, ms. Bibl. impér. de Paris, n° 2705 (ancien 8356), fol. 20.

(4) *Ibid.*, fol. 182.

(5) *Ibid.*, fol. 188.

(6) *Ibid.*, fol. 231.

(7) *Ibid.*, fol. 267.

Nous pourrions multiplier les citations, ce qui serait sans objet. On pourra, au surplus, consulter l'*Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, ms., Arch. de l'empire, LL. 1227 ; l'*Inventaire des joyaux de la couronne de* 1418, ms., Arch. de l'empire, KK. 39 ; M. le comte de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, *inventaire de Philippe le Bon*, t. II, p. 238.

(8) Il a été reproduit dans *le Moyen âge et la Renaissance*, Sculpture, t. V. A la vente de la collection Soltykoff, M. le duc de Cambacérès s'en est rendu acquéreur moyennant 7500 francs.

(9) M. J. Labarte, *Descript. de la coll. Debruge Duménil*. Paris, 1847, n° 149. Ce monument était passé dans la collection

Parmi les statuettes d'ivoire, il en est de très-curieuses que nous ne devons pas passer sous silence, ce sont les images ouvrantes. On donnait ce nom à des statuettes qui s'ouvraient par le milieu et laissaient ainsi voir dans leur intérieur, soit des reliques, soit des scènes sculptées. Le Musée du Louvre possède une image de ce genre extrêmement précieuse, tant par sa dimension (45 centimètres de hauteur) que par la beauté du travail. Elle représente la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus (1). La partie antérieure de la statuette, coupée en deux par le milieu, se développe des deux côtés de la partie postérieure, qui forme le fond; quand l'image est ouverte, elle offre donc l'aspect d'un triptyque enrichi de bas-reliefs. Dans la partie centrale, on a représenté la crucifixion, et au-dessus la mise au tombeau; ces deux scènes sont encadrées dans un médaillon oblong trilobé en haut et en bas. Dans les volets, on voit différentes scènes de la passion et de la résurrection du Christ, et dans le bas, sous des arcades plein cintre, les quatre évangélistes. La statuette est portée sur un socle où l'on a reproduit la scène de la Nativité. C'est là un bel ouvrage des premières années du quatorzième siècle. Ces images ouvrantes étaient fort en vogue au douzième et au treizième siècle. On trouve dans l'inventaire de Notre-Dame de Paris de 1343, que nous avons déjà cité, la mention d'une image ouvrante qui est indiquée comme très-ancienne : «Quedam alia ymago eburnea valde antiqua scisa per medium et cum ymaginibus » sculptis in appertura, que solebat poni super magnum altare (2). »

Les figures de ronde bosse placées dans des tabernacles exigeaient des morceaux d'ivoire d'un grand volume et la main d'un artiste très-habile : les rois, les princes et les riches églises pouvaient donc seuls faire exécuter ou acquérir des pièces de cette importance; elles n'étaient pas non plus faciles à transporter en voyage. On se contentait donc le plus souvent de diptyques et de triptyques, dont l'usage était général au treizième siècle et surtout au quatorzième. Ces tableaux, composés soit de deux feuilles, soit d'une feuille centrale que recouvraient deux et quelquefois quatre volets liés par des charnières, recevaient alors le nom de tableaux *cloants*, auquel on a substitué de nos jours ceux de diptyques, de triptyques, de tétraptyques, suivant le nombre des feuilles. Quand ces tableaux sont à deux feuilles seulement, le nom de diptyques leur convient parfaitement, puisque cette dénomination était appliquée durant le moyen âge aux tableaux de ce genre enrichis de sculptures à sujets de sainteté : nous en avons cité plusieurs exemples; mais, lorsque ces tableaux se composent de plusieurs feuilles, il serait plus rationnel peut-être de leur donner leur ancienne dénomination de tableaux cloants; néanmoins, le mot *triptyque*, adopté par le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, désigne si bien la nature de l'objet qu'il représente, que nous pensons qu'on doit le conserver. Avant de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques-uns de ces tableaux d'ivoire, nous allons, suivant la méthode que nous avons adoptée de placer à côté des monuments les textes anciens qui les mentionnent, rapporter ici quelques extraits des inventaires et des comptes du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle, où les diptyques et tableaux d'ivoire sont indiqués. Dans l'inventaire du trésor du

du prince Soltykoff (n° 237 du Catalogue); à la vente de cette collection, il a été adjugé à M. Webb, de Londres, moyennant 5200 francs.

(1) N° 50 de la *Notice des ivoires* déjà citée. On trouvera une gravure de cette image dans le *Dictionnaire du mobilier* de M. VIOLLET-LE-DUC, t. I, MEUBLES, p. 131 ; et dans les *Annales archéologiques*, t. XX, p. 316.

(2) *Compte des ornements et meubles de l'Église de Paris*, ms. Arch. de l'empire, L. 509³, fol. 22 recto.

saint-siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII, on trouve : « Unam iconam de ebore » in cujus medio est imago Beate Virginis cum Filio, et in tabulis quibus clauditur (les » volets) sunt multe imagines ; — unam iconam de ebore in qua est tota historia Passionis; » — unam alteram iconam de ebore in qua est crucifixus cum duobus imaginibus, et in » tabulis est historia Passionis depicta (1). » Dans l'inventaire de Charles V, «ung petit tableau » d'yvire de deux pieces où dedans sont l'Ascension et la Penthecoste ; —ung tableau d'yvire » de deux pieces historiez de la Passion et garniz d'argent (2). »

Souvent, au quatorzième siècle, on coloriait le fond sur lequel se détachaient les figures, qui recevaient aussi quelques touches de peinture et des applications d'or. Il reste encore des traces de cette coloration sur quelques-unes des pièces conservées dans les musées et dans les collections ; elle est d'ailleurs constatée par des mentions faites dans les inventaires. Ainsi on lit dans l'inventaire de Charles V : « Ung tableau d'yvire de deux pieces garniz » d'argent et tres-menuement ouvrez et ystoriez de la Passion, et est le champ esmaillé » d'azur ; — ungs autres tableaux d'yvire de six pieces qui sont faiz comme d'enlumineure, » dehors et dedans, ystoriez de plusieurs saints, et sont en aucuns lieux les armes de la » royne Jehanne de Bourgogne (3). »

Tous les musées de l'Europe et un grand nombre de collections particulières conservent de ces diptyques et triptyques d'ivoire, et ils sont trop connus pour que nous croyions nécessaire d'en signaler l'existence à nos lecteurs. Nous avons publié d'ailleurs dans notre planche XIV un diptyque de travail français, et nous donnons ici, planche XVIII, un triptyque qu'on peut attribuer à l'Italie. Ces deux pièces remontent au quatorzième siècle.

Les diptyques et triptyques destinés à l'intérieur des appartements ou à être transportés dans les voyages ont donné naissance aux retables portatifs. Jusqu'au neuvième siècle on ne chargeait les autels d'aucun ornement ; ce fut seulement au dixième que l'on commença à y placer des croix. Jusqu'au quatorzième on n'y voyait ni chandelier ni croix à demeure fixe. Lorsque le prêtre allait dire la messe, deux acolytes portaient les flambeaux et l'officiant le crucifix; ils les déposaient sur l'autel, et quand le service était terminé, cierges et crucifix étaient enlevés et déposés à la sacristie. A bien plus forte raison ne plaçait-on pas sur l'autel, ou derrière, ces tabernacles, ces retables, qui, au quinzième siècle, surtout en Allemagne, s'élevèrent quelquefois jusqu'aux voûtes de l'église. La raison en est simple : c'est que jusqu'au treizième siècle l'évêque assistait aux offices sur un siége placé au fond de l'abside, et que l'addition d'un retable sur l'autel l'aurait empêché de voir les membres du clergé et le peuple placé au delà (4). Mais lorsque les autels se furent multipliés dans les églises, et que le siége de l'évêque eut été déplacé, on commença, au quatorzième siècle, à apporter avec le crucifix et les flambeaux de petits retables portatifs qui étaient posés sur l'autel pendant le sacrifice et enlevés ensuite avec le matériel liturgique.

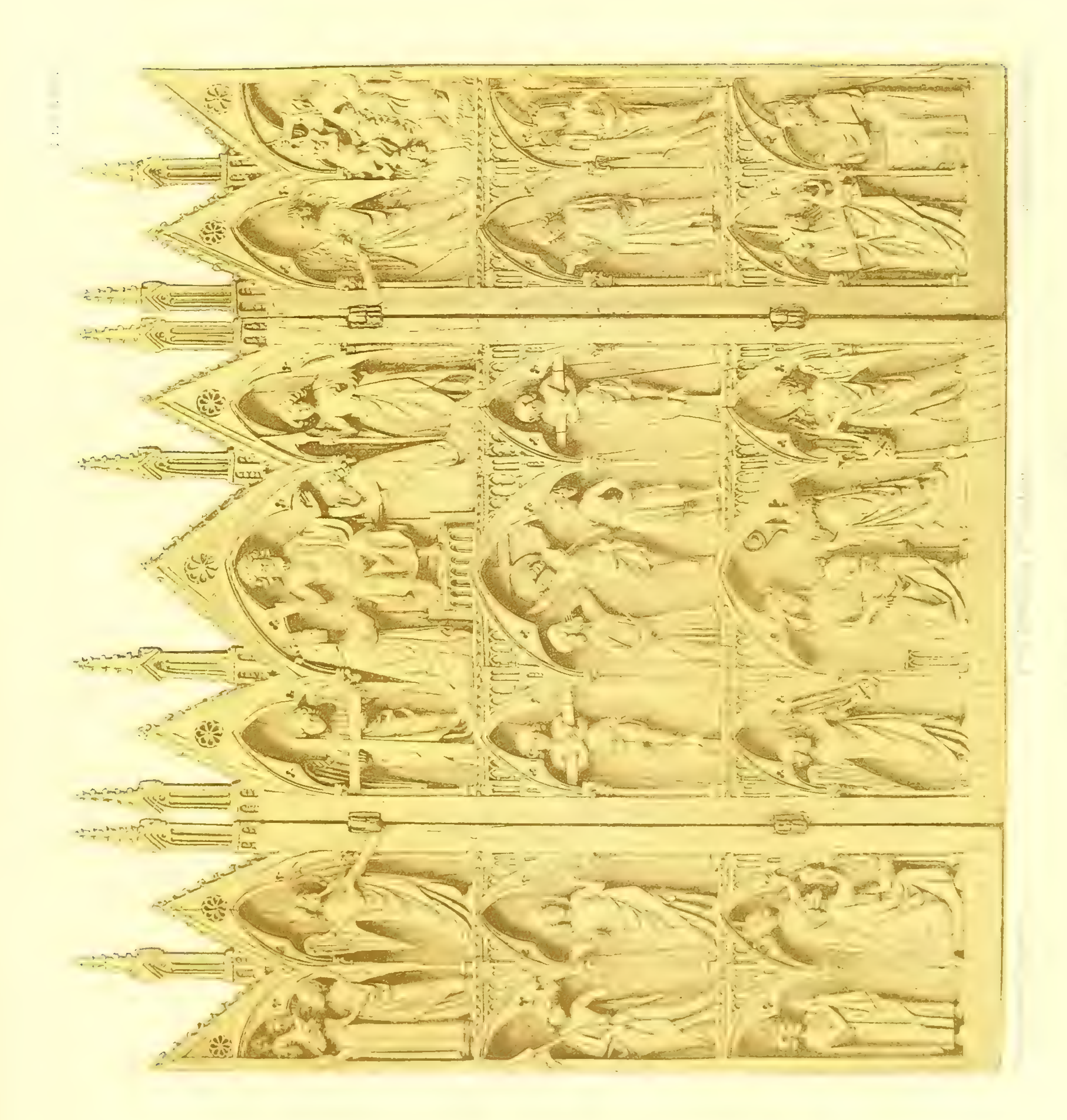
Bien que les premiers retables portatifs ne fussent pas d'une très-grande proportion, la dimension de deux ou trois feuilles d'ivoire n'était pas suffisante pour les composer. On

(1) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ factum de mandato Sanct. Patris Dni Bonifacii papæ octavi sub anno Domini millesimo ducent. nonag. quinto*, ms. Bibliothèque impériale, n° 5180, § 38.

(2) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 187 et 242.

(3) *Ibid.*, fol. 242 et 243.

(4) De Caumont, *Cours d'ant. monum.*, t. VI, p. 163 et suiv.



les sculpta donc sur de petites plaques d'ivoire, qui furent rapprochées les unes des autres et fixées dans un encadrement. On fit également servir à cet usage les os de différents animaux. Les plus curieux de ces retables ont été fabriqués dans le nord de l'Italie, au quatorzième siècle et au quinzième. Ils sont très-reconnaissables, indépendamment du style de la sculpture, à la fine marqueterie de bois et d'ivoire qui borde chacun des bas-reliefs.

Le musée de Cluny possède trois beaux retables portatifs de cette provenance remontant au quatorzième siècle (1) : un grand tableau garni de figures et de différents sujets représentant la vie de saint Jean-Baptiste ; un autre tableau composé de bas-reliefs dont les sujets sont tirés des Évangiles, et un triptyque comprenant plusieurs bas-reliefs de la vie et de la passion du Christ. Chacun des deux tableaux est désigné sous le nom d'oratoire des duchesses de Bourgogne, et provient, dit-on, de l'ancienne chartreuse de Dijon. Le catalogue du musée de Cluny rattache à ces deux tableaux un passage des comptes d'Amiot Arnaut, trésorier du duc Philippe le Hardi, de 1392 et 1393, duquel il résulterait qu'ils furent payés cinq cents livres à Berthelot Heliot, valet de chambre du duc, et achetés pour les chartreux. Quoi qu'il en soit de ce document, Heliot n'a pu être que le vendeur des tableaux et non leur auteur, car ils sont bien italiens.

Les mêmes artistes, lombards, vénitiens ou florentins, firent dans le même genre des retables d'une très-grande dimension, destinés à rester à demeure fixe. Il en existe un très-beau à la chartreuse de Pavie ; on l'attribue à Bernardi dell' Uberriaco de Florence, qui vivait à la fin du quatorzième siècle. Le Musée du Louvre en possède un (2) qui n'a pas moins de deux mètres trente-sept centimètres de largeur, et dont l'élévation est de deux mètres quatre-vingts centimètres : on le connaît sous le nom de retable de Poissy. Il est composé de trois arcs surmontés de frontons aigus, de pilastres d'angle et d'une base, et décoré de sculptures dont les sujets sont empruntés aux Évangiles et à la vie des saints. Il paraît avoir été fait pour Jean, duc de Berry, frère du roi Charles V, dont les armes sont reproduites vers le milieu des pilastres. Ce serait donc ce prince et sa seconde femme Jeanne, comtesse d'Auvergne, que l'artiste aurait représentés dans la base, l'un à droite, l'autre à gauche, accompagnés de leurs saints patrons. Il est impossible de se méprendre sur la provenance des sculptures de ce beau retable, qui offre tous les caractères du style italien du quatorzième siècle.

Les sculpteurs en ivoire ont encore produit au treizième, au quatorzième et au quinzième siècle des bas-reliefs destinés, comme dans les siècles précédents, à l'ornementation des couvertures de livres. Tous les musées et beaucoup de collections particulières conservent de ces bas-reliefs qui se confondent avec les diptyques dont les feuilles, séparées l'une de l'autre, ont souvent reçu cette destination. Nous ne citerons qu'un seul exemple de ces plaques de reliure, parce qu'il s'y rattache un fait historique. L'empereur grec Manuel Paléologue, voulant reconnaître le bon accueil qui lui avait été fait à l'abbaye de Saint-Denis lors de son voyage en France, fit remettre en 1408, à cette abbaye, un manuscrit grec contenant les œuvres attribuées à saint Denis l'Aréopagite (3). Le manuscrit fut alors muni d'une couverture dont chacun des ais est décoré d'une plaque d'ivoire sculptée en bas-relief et

(1) Nos 418, 1979 et 1980 du Catalogue. Le n° 1980 provient de la collection Debruge (n° 147 du Catalogue de cette collection, déjà cité).

(2) N° 47 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

(3) Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, 1706, p. 317 et 541.

encadrée dans une bordure d'argent enrichie de pierres précieuses (1). Ce travail français des premières années du quinzième siècle, qui dut être confié à un artiste habile de cette époque, témoigne de la décadence qui se faisait sentir dans la sculpture en ivoire. On n'y trouve plus la pureté des formes, la vérité dans les attitudes, l'expression et le sentiment qui distinguaient les œuvres de la seconde moitié du treizième siècle et du commencement du quatorzième ; il y a encore de la finesse dans l'exécution, mais les poses sont tourmentées et le dessin n'est pas irréprochable. C'est qu'au commencement du quinzième siècle la sculpture en ivoire eut non-seulement à subir les mauvaises influences qui, en général, avaient abaissé le niveau de l'art, mais elle eut encore à lutter contre la sculpture en bois, qui devint fort en vogue à cette époque et attira à elle les meilleurs artistes.

Avant de terminer ce qui a rapport aux sculptures religieuses du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle, nous devons dire un mot des crosses d'évêques et d'abbés, sur lesquelles s'exercèrent aussi les sculpteurs en ivoire de ces époques. Abandonnant les sujets symboliques, ils reproduisaient au centre de la volute des figures ou des groupes de ronde bosse, ou bien des figures en très-haut relief adossées les unes aux autres, offrant ainsi de chaque côté un sujet différent. Souvent des figures de ronde bosse soutiennent la volute, qui est ordinairement enrichie de feuillages ciselés en relief. Les artistes ivoiriers d'Italie, de France et d'Allemagne ont fourni en ce genre des œuvres très-remarquables.

Nous en retrouvons la trace dans les vieux comptes et dans les inventaires. Dans l'inventaire du trésor du saint-siége, de la fin du treizième siècle, on lit : « Una crocia de ebore » cum agnus Dei, et baculo de ebore de pluribus frustis (2). » Dans l'inventaire de Charles V : » Une crosse d'yvire garnie d'argent esmaillée à appostres (3). » Ces crosses sculptées existent encore en assez grand nombre dans les musées et dans les collections particulières. Le R. P. Arthur Martin en a reproduit plusieurs à l'appui de la dissertation dont nous avons déjà parlé (4). Nous citerons, parmi les monuments subsistants qui ont été publiés :

Deux crosses conservées dans les Vereinigten Sammlungen de Munich (5) ; elles sont enrichies de figures en haut-relief au centre de la volute.

Une très-belle crosse que possède la cathédrale de Metz : la volute, soutenue par un ange à genoux, est couverte d'un feuillage de lierre ; au centre, on voit le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean (6). Elle appartient à l'art allemand du quatorzième siècle.

Une crosse, conservée dans le musée de Cluny (7), de la fin de ce siècle ou du commencement du quinzième, qu'on doit attribuer à l'Italie : on a représenté au centre de la volute, d'un côté la Vierge avec l'Enfant Jésus entre deux anges, et de l'autre la crucifixion.

De l'époque du quatorzième siècle, une crosse dite de l'abbaye d'Estival, qui appar-

(1) Le volume est aujourd'hui conservé dans le Musée du Louvre ; les ivoires sont inscrits sous le n° 53 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

(2) *Inventaire* déjà cité, § 82.

(3) *Inventaire* déjà cité, fol. 107.

(4) *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 161, et pl. XVIII et XIX.

(5) N°s 404 et 405 du Catalogue. Munich, 1846. Elles font partie des moulages publiés par J. Kreistmayer, sculpteur à Munich.

(6) *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 245.

(7) N° 407 du Catalogue de 1861. Elle est gravée dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, pl. XIX.

tenait au prince Soltykoff : la volute est soutenue par un ange agenouillé qui repose sur un entablement où se trouve également à genoux un moine évêque tenant sa crosse ; au centre, on a figuré d'un côté la crucifixion, de l'autre la Vierge tenant son Fils, entre saint Jean-Baptiste et un évêque (1). Nous avons reproduit dans la planche LI de notre album un beau spécimen de ces crosses d'ivoire sculpté du quatorzième siècle.

Les noms des artistes qui, durant le treizième, le quatorzième et le quinzième siècle, ont sculpté tant de statuettes ravissantes de sentiment et d'expression, qui ont ciselé tant de bas-reliefs si pleins de naïveté, sont tombés dans un injuste oubli, écrasés par la renommée souvent usurpée de leurs successeurs. Il y a longtemps que nous avons signalé (2) Jehan Lebraellier, qui était désigné dans l'inventaire de Charles V comme ayant sculpté « deux » grans beaulx tableaulx d'yvire des troys Maries » (3). Depuis nous n'avons pas trouvé d'autres noms d'artistes ivoiriers dans les inventaires et dans les comptes du quatorzième siècle et du quinzième, que nous avons lus en grande quantité ; mais dans les comptes rendus par Étienne de la Fontaine, argentier du roi Jean de 1351 à 1355 (4), nous trouvons Jehan Lebraellier désigné comme orfévre du roi; il est chargé d'exécuter les travaux les plus importants, et parmi ces travaux il en est qui exigent la main d'un artiste habile. Ainsi il fait la monture en or du hanap de madre du roi et l'enrichit d'émaux ; une couronne d'or placée sur le bacinet du roi et la tête d'un ange d'argent. Il reçoit sept cent soixante-quatorze écus d'or pour faire le faudesteuil (le trône) du roi, qui était enrichi de frises et d'ornements d'or reproduisant « des feuilles et des bestelettes enlevées », ouvrage de ciselure qui appartenait au travail de l'orfévre (5) ; enfin il exécute une quantité d'autres pièces qu'il décore d'émaux. Les émaux sur or, qui à cette époque n'étaient autres que des émaux translucides sur relief (6), exigeaient avant toute émaillure une fine ciselure sur le métal. Jehan Lebraellier était donc ciseleur, et l'on comprend dès lors qu'il ait pu sculpter l'ivoire. Lorsqu'en présence d'une si grande quantité de monuments d'ivoire, on ne rencontre cependant dans les comptes et dans les inventaires du quatorzième siècle et du quinzième aucun nom d'artiste ivoirier, serait-ce à dire que la sculpture en ivoire était exercée par les orfévres ? Il n'y aurait rien d'impossible à cela. Au moyen âge, l'orfévrerie était l'art par excellence, il avait attiré à lui les meilleurs artistes, tant en France qu'en Italie : les plus grands sculpteurs italiens du quatorzième siècle et du quinzième étaient sortis de l'atelier des orfévres. Il est donc à croire que la sculpture en ivoire était exercée par ces artistes industriels, aussi habiles à modeler en cire qu'à ciseler et à graver les métaux.

Il faut dire cependant que dès le treizième siècle il existait à Paris trois corporations qui travaillaient l'ivoire. Ce fait nous est révélé par les *Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris*, commencés par Etienne Boileau, qui fut nommé par Louis IX, en 1258, garde

(1) Elle a été reproduite dans *le Moyen âge et la Renaissance*, SCULPTURE, t. V, et dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, pl. XVIII. A la vente de la collection du prince Soltykoff (nº 201 du Catalogue), elle a été adjugée à M. Sellières moyennant 1700 francs.

(2) *Description de la collection Debruge*. Paris, 1847, p. 28.

(3) *Inventaire* déjà cité, fol. 232 vº.

(4) *Comptes d'Estienne de la Fontaine, argentier du roi* (Jean),...... *depuis le quatrième jour de février* 1351 *jusqu'en* 1355, Arch. de l'empire, KK. 8.

(5) *Ibid.*, fol. 6, 10, 105, 108, 129 et 165.

(6) Voyez ci-après, au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. II.

de la prévôté de Paris (1). La première est désignée au titre LXI des registres, intitulé : *Ymagiers-tailleurs de Paris et de ceus qui taillent cruchefis à Paris.* Les différents articles du règlement qui la concernent montrent assez qu'elle ne comprenait que des artisans travaillant à l'exécution d'un seul type arrêté par l'usage, ou se livrant à la fabrication d'objets usuels et domestiques, comme « manches à coutiaus ». Pour pouvoir prendre des apprentis et être réputé maître et membre de cette corporation, il fallait avoir « apris de mestre vij anz entiers ».

La seconde corporation, désignée au titre LXII sous la dénomination de *Paintres et taillieres ymagiers à Paris*, avait plus de liberté : aucun apprentissage n'était exigé de ses membres ; le savoir-faire y désignait les maîtres. « Il puet estre paintres et taillieres ymagiers à Paris qui » veut, pourtant qu'il ouevre aus us et coustumes du mestier et que il le sace faire ; et puet » ouvrer de toutes manieres de fust, de pierres, de os, de cor, de yvoire, et de toutes ma- » nieres de paintures bones et léaus. » C'est dans cette corporation, à n'en pas douter, que devaient être rangés les artistes qui taillaient les statuettes, les diptyques et triptyques d'ivoire. M. Depping fait observer dans ses notes sur le livre des métiers d'Étienne Boileau, que la première des deux corporations fut conservée, mais que celle des peintres et tailleurs-imagiers disparut par la suite. On comprend, en effet, que lorsque ces tailleurs d'images furent devenus de véritables artistes, ils ne purent s'accommoder des règles imposées aux artisans, quelque légères qu'elles fussent. L'art ne peut supporter aucune contrainte et ne vit réellement que par la liberté la plus absolue. C'est alors sans doute que les orfévres durent sculpter l'ivoire.

La troisième corporation qui travaillait à Paris cette belle matière était celle des tabletiers, dont les règlements sont compris au titre LXVIII des registres, intitulé : *De ceus qui font tables à escrire à Paris.* Ceux-ci n'étaient que de véritables artisans. Dans le compte de l'argenterie de la reine Marie d'Anjou pour 1455, nous trouvons la mention d'un achat fait de deux petits tableaux d'ivoire à Henri de Senlis, tabletier à Paris (2). Mais ce Henri ne devait pas être le sculpteur, il était seulement le marchand de tableaux ; car dans le compte de l'argenterie et des dépenses du roi Charles VII pour l'année 1458, nous retrouvons ce Henri de Senlis (il y est nommé Henriet) avec la qualité de marchand à Paris comme ayant vendu « deux tabliez d'yvoire garnis de tables et eschaiz (échecs) de mesmes » (3).

Il est à croire qu'on travaillait l'ivoire dans d'autres villes qu'à Paris. Girard d'Orléans est nommé dans l'inventaire de Charles V comme ayant fait « ung tableau de boys de quatre pièces ». Cet artiste pouvait bien aussi sculpter l'ivoire, qui se travaille à peu près de la même manière que le bois.

IX

XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Sculpture profane.

Si nous n'avons pas encore parlé de sculptures en ivoire à sujets profanes, c'est que jusque vers la fin du treizième siècle les sujets religieux exerçaient seuls l'imagination des artistes ;

(1) *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au treizième siècle et publiés par* Depping. Paris, 1837, p. 155 et 157.
(2) Archives de l'empire, KK. 55, fol. 142.
(3) *Ibid.*, KK. 31, fol. 73.

mais lorsqu'au quatorzième siècle les romans commencèrent à faire concurrence aux légendes pieuses, les artistes ivoiriers enrichirent les coffrets et les ustensiles domestiques de sujets tirés de ces histoires merveilleuses. Sortant des compositions dont la tradition avait à peu près consacré tous les types, ils purent donner plus d'essor à leur imagination; aussi l'étude de ces sculptures profanes peut-elle faire connaître beaucoup mieux que les sculptures à sujets de sainteté le style propre à ces artistes et le génie de leur époque. Il faut croire néanmoins que les sujets religieux obtinrent encore alors la préférence, car les sculptures profanes du quatorzième et même du quinzième siècle sont assez rares.

Parmi les objets usuels d'ivoire qui furent le plus fréquemment décorés de sculptures profanes, on doit placer en premier lieu les coffrets qui servaient à renfermer les bijoux; ils recevaient le nom d'écrins. Ils sont souvent relatés dans les inventaires et dans les comptes. Dans l'inventaire de Clémence de Hongrie, veuve de Louis X (✝ 1328), on en trouve un ainsi décrit : « Un escrin d'ivoire à ymages garni d'argent (1). » Ces coffrets sont le plus ordinairement dans la forme d'un parallélipipède; les sculptures, en ce cas, couvrent la plaque de dessus, formant couvercle, et les plaques des faces apparentes. Quelquefois ils sont à pans et offrent un couvercle de forme prismatique ou conique. On voit plusieurs gravures de coffrets de ces différentes sortes dans le *Dictionnaire du mobilier français* (2). Le Musée du Louvre possède un certain nombre de ces coffrets, dont les bas-reliefs reproduisent des scènes tirées des romans du quatorzième siècle ou empruntées à la vie privée (3). A côté de ces coffrets, composés de plaques d'ivoire assez grandes pour former un côté tout entier, nous devons signaler ceux dont les sculptures sont établies sur de petites plaques et le plus souvent sur des os réunis ensemble dans un encadrement de marqueterie de bois et d'ivoire. Ces coffrets proviennent de ces artistes lombards ou vénitiens dont nous avons déjà signalé les retables. Le Louvre (4) et le musée de Cluny (5) en conservent plusieurs (6).

Après les coffrets, ce sont les boîtes à miroir portatives que les ivoiriers ont le plus souvent enrichies de leurs sculptures. Pendant le moyen âge on n'a eu, comme dans l'antiquité, que des miroirs de métal poli. Au treizième siècle, lorsque le verre fut devenu plus commun et qu'on fut parvenu à le faire très-blanc, on eut l'idée de placer une feuille de métal derrière un morceau de verre et d'en faire un miroir. Ces miroirs étaient renfermés dans des boîtes composées de deux plaques de métal ou d'ivoire, ordinairement de forme ronde, qu'on faisait glisser l'une sur l'autre lorsqu'on voulait les découvrir. Ils étaient ordinairement attachés à une chaînette. On en rencontre très-souvent la mention dans les comptes et dans les inventaires du quatorzième siècle et du quinzième, et le poëte Eustache Deschamps, qui fut écuyer huissier d'armes de Charles V, en a constaté l'usage dans son *Mirouer de mariage*, où il décrit en jolis vers « les charges qui sont en mariage pour le mesnage soustenir avec les » pompes et grands bohans (parures) des femmes :

(1) Ms. Biblioth. impér. dans le tome IIe des *Mélanges* de Clérambault.

(2) M. Viollet-le-Duc, *Dict. du mob. franç.*, Ire partie, Meubles, p. 76, 80, 82, 84, et pl. XI, XIX, XX et XXI.

(3) Nos 72, 73, 74 et 76 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

(4) Nos 81 et 82 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

(5) No 403 du Catalogue de 1861.

(6) M. Viollet-le-Duc, *Dict. du mob. franç.*, Ire partie, Meubles, a donné la gravure en couleur d'un coffret de ce genre, pl. XI.

« Pique, tressoir semblablement
» Et miroir, pour moy ordonner,
» D'yvoire me devez donner,
» Et l'estuy qui soit noble et gent,
» Pendu à cheannes d'argent (1). »

Les musées et les collections particulières possèdent un grand nombre de ces boîtes à miroir d'ivoire enrichies de bas-reliefs. L'une des plus remarquables sous le rapport de la sculpture est conservée au musée de Cluny (2). On y a représenté un roi diadémé tenant le sceptre et assis sur un siége élevé, ayant auprès de lui une reine ; plusieurs figures sont disposées à leurs côtés. Cet ivoire provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis. D'après la tradition qui s'y était conservée, les personnages représentés seraient saint Louis et la reine Blanche de Castille, sa mère. Quoi qu'il en soit de cette tradition, la sculpture paraît postérieure au temps de Louis IX et doit appartenir aux premières années du quatorzième siècle.

Les peignes d'ivoire qu'on vient de voir figurer dans les poésies d'Eustache Deschamps parmi les objets que le mari devait donner à sa femme, ont été aussi fort souvent décorés de jolies sculptures (3).

Les ivoiriers se sont encore exercés avec succès sur les cornets d'ivoire ou olifants, qui étaient d'un usage assez général chez les grands seigneurs au moyen âge. On en trouve souvent la mention dans les inventaires, où ils sont ainsi décrits : « Ung cornet d'yvire » bordé d'or pendant à une courroye d'un tissu de soie ferré de fleurs de lys et de daulphins » d'or (4). — Ung cornet d'ivoire tout ouvré de bestes et autres ouvraiges non garny (5). » Un des plus beaux olifants qui aient été conservés appartenait à la collection Debruge Duménil. On y a représenté des chasseurs, des animaux et quelques sujets agencés avec art au milieu de rinceaux feuillés du meilleur goût. C'est un ouvrage du quatorzième siècle (6). Il a été reproduit dans l'album de Du Sommerard, 4e série, planche XXVI.

Les tablettes à écrire, les styles et les manches de couteau d'ivoire se rencontrent assez souvent décorés de jolies sculptures (7).

X

XVIe siècle.

Le goût pour les ouvrages d'ivoire, qui avait prédominé pendant tout le cours du moyen âge, se trouva remplacé au commencement du quinzième siècle par la vogue qu'obtinrent alors les sculptures en bois. On rencontre en effet peu de sculptures en ivoire de la seconde moitié du quinzième siècle et du commencement du seizième. Les sculpteurs italiens, qui

(1) Eustache Deschamps, *Poésies morales et historiques*. Paris, 1832, p. 209.

(2) N° 401 du Catalogue de 1861. Elle a été reproduite dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. V, Sculpture, pl. V.

(3) Musée du Louvre, *Notice des ivoires*, nos 108, 109, 110 et 111.

(4) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 213.

(5) *Inventaire de Charles le Téméraire*, art. 3190, publié par M. le comte de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 133.

(6) N° 154 du Catalogue déjà cité. Ce bel objet, après avoir fait partie de la collection du prince Soltykoff (n° 377 du Catalogue de 1861), a été adjugé, à la vente de cette collection, à M. Webb, de Londres, moyennant 5000 francs.

(7) Musée du Louvre, *Notice des ivoires*, nos 55 à 59, 132, 151 et 152; musée de Cluny, nos 2796 à 2798 du *Catalogue* de 1861. — M. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. II, p. 76 et 156.

s'étaient voués aux arts industriels, s'appliquaient uniquement, sans doute, à l'orfévrerie, qui leur présentait plus de ressource et dans laquelle ils excellèrent. Ils avaient abandonné le travail de l'ivoire, qui continuait à être exercé par les Allemands. On peut en trouver la preuve dans une lettre que la seigneurie de Florence adressait en 1457 au cardinal Colonna, pour lui recommander Jean Henri, sculpteur allemand, habile surtout dans l'exécution des crucifix, et qui, après avoir travaillé à Florence, se rendait à Rome (1). Mais l'ivoire se prêtait trop bien à la petite sculpture décorative pour ne pas reprendre faveur lorsque le style italien de la Renaissance, ayant pénétré dans toutes les branches de l'industrie, eut empreint de son cachet les armes, les meubles et les ustensiles à l'usage de la vie privée.

Les artistes ivoiriers ont décoré dans la seconde moitié du seizième siècle une foule d'ustensiles domestiques. Beaucoup se sont exercés avec succès sur les poignées d'épée et de dague, sur les manches de couteau et sur les pulvérins ; ils ont aussi traité des sujets d'un style plus élevé : à la fin du seizième siècle et dans la première moitié du dix-septième, ils ont produit de fines statuettes d'un faire irréprochable. La partie creuse de la dent de l'éléphant, qui se prêtait facilement à former des panses de vases, reçut fréquemment cette destination ; on y sculpta des hauts-reliefs d'un grand mérite, et des montures ciselées par les plus habiles orfévres vinrent encore en rehausser la valeur. Nous donnons ici, planche XIX, un cylindre d'ivoire préparé pour être monté en argent doré et former un vase, comme on en voit tant dans les collections du roi de Bavière, dans le Grüne Gewölbe de Dresde et dans le trésor de l'empereur d'Autriche. Cette belle pièce, que nous avons fait reproduire, par la photographie, de la grandeur de l'exécution, est conservée dans les Vereinigten Sammlungen de Munich (n° 142 du catalogue des sculptures en ivoire). Parfois on fit avec des cylindres d'ivoire des cippes dont les bases, soit d'argent doré, soit de bronze, sont très-souvent du meilleur goût. A toutes les époques on sculpta beaucoup de crucifix, et quelques-uns sont d'un travail achevé.

Des morceaux de sculpture en ivoire sont attribués aux meilleurs artistes du seizième siècle. Plusieurs collections conservent de très-beaux crucifix qui sont donnés à Michel-Ange. Les armoires du musée chrétien du Vatican renferment une descente de croix qu'on dit de lui, et qui peut avoir été faite sur un de ses dessins. Le trésor impérial de Vienne possède un cippe sculpté en haut-relief, sur lequel on a représenté Silène soutenu par des satyres, et qui serait, dit-on, de la main de ce grand artiste. On voit dans la même collection un beau crucifix qu'on attribue à Benvenuto Cellini. Un Christ à la colonne et un saint Sébastien, figures de ronde bosse qui sont conservées dans la collection du palais Pitti à Florence, lui sont également attribués (2). Ces pièces ont certainement une grande valeur artistique, mais rien n'a prouvé jusqu'à présent que ces deux grands maîtres aient travaillé l'ivoire. Le Silène de Vienne, par exemple, nous a paru se rattacher plutôt à l'école de Rubens qu'au style sévère de Michel-Ange. Cicognara (3) fait observer avec raison que les travaux en ivoire qui lui sont attribués sont si nombreux, qu'il faudrait, s'ils étaient sortis de ses mains, qu'il n'eût fait que cela toute sa vie. Quant à Cellini, rien absolument dans

(1) Ms., Arch. di Riform., filza 50, publié par Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. I, p. 154.

(2) La belle collection d'ivoires de Florence a été longtemps établie dans une grande salle du Palais-Vieux, qui précédait la chapelle ; elle a été transportée au palais Pitti.

(3) *Storia della scultura*, t. II, p. 442.

ses Mémoires ne peut faire supposer qu'il se soit occupé de travaux de cette sorte.

La collection des Vereinigten Sammlungen de Munich possède un très-beau crucifix (1) et deux figures de femmes nues sculptées en bas-relief (2) qu'on attribue à Albert Dürer ; le monogramme bien connu de cet artiste se lit au pied de l'une des deux femmes. Le crucifix est une très-belle pièce, il est vrai; le corps, allongé, accuse les os et les muscles; la tête est remplie de sentiment et d'expression : il y a là du style de Dürer, mais la draperie qui ceint les reins du Christ dénote une époque postérieure au seizième siècle. Quant aux figures de femmes, qui reproduisent la même personne vue de face et par le dos, l'artiste qui les a exécutées a pu copier un dessin de Dürer avec le monogramme qui s'y trouvait, mais la sculpture est lourde et n'a pu sortir de la main de ce grand artiste. Il en est sans doute de ces sculptures comme d'un bas-relief d'ivoire de la collection de M. Pierre Leven de Cologne (3), où l'on voyait avec le monogramme de Dürer celui du sculpteur qui avait copié l'un de ses dessins. Ne doit-on pas regarder aussi comme une copie un petit bas-relief d'ivoire du musée de Cluny (4) portant le monogramme de Hans Sebald Beham, avec la date de 1545? Il existe au Louvre un pulvérin de corne de cerf sur lequel un habile ivoirier a reproduit un jeune génie tenant de la main gauche un trident et son arc, et de la droite les rênes du cheval marin qui le porte (5). C'est là une reproduction d'une figure connue de Jean Goujon. « Ce » charmant ouvrage, dit M. de Laborde, a toute la grâce de la main habile de cet artiste » et peut avoir été un délassement au milieu de ses grands travaux (6). » M. de Chennevières ne partage pas cette manière de voir. « La tournure est belle et le torse élégant, dit-il (7), » mais ne vous semble-t-il pas que Jean Goujon eût allégé par la finesse du modelé la per- » spective des jambes courtes et grosses du petit Amour, et puis, s'il s'était copié lui-même, » n'aurait-il pas simplifié, comme un maître sait le faire, l'encombrement des accessoires » du fond ? » Nous pensons, en effet, qu'il ne faut voir qu'une copie dans le bas-relief du pulvérin de la collection du Louvre. Enfin le musée de Cluny conserve un très-beau groupe d'environ quarante centimètres de hauteur, représentant une jeune fille debout châtiant un esclave à genoux qui semble lui demander grâce (8). Il faisait partie de l'ancien musée des Petits-Augustins, et Alexandre Lenoir, dans son grand ouvrage, le *Musée des monuments français*, l'attribuait à Francheville. Du Sommerard veut qu'il soit du célèbre Jean de Bologne (9). Cette sculpture, qui joint à l'élégance des proportions une certaine roideur générale, appartiendrait plutôt au Flamand Francheville qu'à son maître Jean de Bologne ; mais rien n'établit que ces deux sculpteurs se soient jamais livrés au travail de l'ivoire.

Il est certain cependant que des artistes très-distingués, à en juger par les œuvres qui subsistent, ont sculpté l'ivoire au seizième siècle. Malheureusement les noms de ces artistes

(1) N° 376 du Catalogue de 1846.

(2) N°s 388 et 391 du Catalogue de 1846.

(3) *Catalogue de la collection des antiquités et objets de curiosité qui composent le cabinet de feu Pierre Leven à Cologne.* Cologne, 1853, art. 842.

(4) N° 438 du Catalogue de 1861.

(5) N° 135 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

(6) M. le comte DE LABORDE, *Notices des émaux et objets divers exposés au Louvre.* Paris, 1853, p. 391, n° 920.

(7) M. le marquis DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur sur les sculptures et les sculpteurs en ivoire.*

(8) N° 436 du Catalogue de 1861.

(9) DU SOMMERARD, *les Arts au moyen âge*, ATLAS, chap. V, pl. X.

Pl. XIV



Phot. Berthier. Procédé Poitevin — Vve A. Morel et Cie éditeurs Paris — Charpentier pxt

patients et modestes, effacés par les brillants génies qui les entouraient, ne sont pas venus jusqu'à nous.

Cicognara pense que les travaux en ivoire de cette époque exécutés en Italie sont dus aux élèves de Valerio Vicentino et de Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, qui tous étaient habiles dessinateurs et sculpteurs de mérite (1) ; car ils peuvent souvent aller de pair, pour la délicatesse de l'exécution et la pureté du dessin, avec les plus beaux ouvrages des graveurs de camées de ce temps. Il n'est pas éloigné de croire cependant que quelques statuaires se sont livrés au travail de l'ivoire.

Parmi les plus belles sculptures en ivoire de l'école italienne de la seconde moitié du seizième siècle, Cicognara cite en effet avec un grand éloge un bas-relief représentant le Christ expirant, soutenu par deux anges, qui appartient à la collection de M. le comte Costanzo Taverna, de Milan. Cet ouvrage est la reproduction, avec de légères modifications, du beau bas-relief de marbre qui décore encore aujourd'hui l'autel du Saint-Sacrement dans l'église Saint-Julien à Venise, et dont le célèbre sculpteur véronais Girolamo Campagna est l'auteur. Cicognara, à la beauté de l'ivoire, croit qu'on peut le regarder comme étant sorti de la main même de cet habile artiste (2).

XI

Ivoiriers italiens, allemands, flamands et du Nord de l'Europe au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Parmi les artistes italiens du dix-septième siècle qui ont travaillé l'ivoire, on doit mentionner Alessandro Algardi (1593 † 1654), auteur du célèbre bas-relief de saint Léon venant au-devant d'Attila, un des plus beaux ornements de l'église Saint-Pierre de Rome. A l'âge de vingt ans, sortant des ateliers de Louis Carrache et du sculpteur Coventi, Algardi passa à Mantoue et entra au service du duc Ferdinand, pour lequel il travailla en ivoire et fit des modèles de figures et d'ornements. Il vint à Rome en 1625, et l'occasion de s'exercer à de grands ouvrages lui manquant, il y passa plusieurs années à sculpter des crucifix et d'autres objets d'ivoire et à faire des modèles pour les orfévres (3). On voit dans la Riche-Chapelle du palais royal de Munich un magnifique crucifix d'ivoire de cinquante-cinq centimètres de hauteur, qui est attribué à Algardi (4).

Au commencement du dix-huitième siècle, un Italien, Giovanni Pozzo, graveur en médailles à Rome, sculptait des portraits-médaillons sur ivoire. La Kunstkammer de Berlin en possède un, avec la date de 1717, représentant Philippe Stosch, qui était un amateur distingué des arts (5).

(1) *Storia della scultura*, t. II, p. 442.

(2) *Ibid.*, p. 441.

(3) Bellori, *le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni.* Romæ, 1672. — Cicognara, *Storia de la scultura*, t. III, p. 71.

(4) Les souverains de la Bavière ont toujours été amateurs passionnés des sculptures en ivoire, et la collection qu'ils ont formée est aujourd'hui la plus riche de toutes en objets du seizième siècle et du dix-septième. Il est donc à croire que dès qu'un artiste se distinguait par des travaux d'ivoire, ils ne manquaient pas de joindre à leur collection quelque pièce sortie de ses mains. Les noms des artistes qui ont exécuté les beaux morceaux d'ivoire de leur collection se sont certainement transmis de conservateur à conservateur. Les indications d'auteurs qui sont faites aujourd'hui dans les catalogues des collections du roi de Bavière nous semblent par ces motifs mériter confiance.

(5) Kugler, *Beschreibung der in der K. Kunstkammer*, p. 264.

Ce fut surtout dans les Flandres et en Allemagne que la sculpture en ivoire prit un grand développement au dix-septième siècle. Les artistes de Nuremberg et d'Augsbourg, qui sculptaient avec tant de facilité le bois et le speckstein, durent indubitablement se livrer à ce genre de travail. Un grand nombre de vases d'ivoire, couverts de ravissantes sculptures, existent dans les musées de Munich, de Vienne et de Berlin. Les riches montures de ces vases, d'or et de vermeil, qui dénotent le style de la seconde moitié du seizième siècle et des premières années du dix-septième, se trouvent très-souvent frappées d'une estampille figurant une pomme de pin, marque ordinaire de l'orfévrerie d'Augsbourg. Ne peut-on pas avec raison en tirer la conséquence que des artistes de cette ville s'occupaient alors à sculpter l'ivoire (1) ?

Il n'est pas étonnant, au surplus, que les artistes allemands se soient livrés à ce genre de travail ; car les souverains de ce pays étaient tellement passionnés pour la sculpture en ivoire, que non-seulement ils lui accordèrent une haute protection, mais que plusieurs d'entre eux devinrent d'habiles ivoiriers. L'électeur de Saxe Auguste le Pieux († 1586), grand amateur des objets d'art et fondateur de la collection du Grüne Gewölbe, passait ses moments de loisir à sculpter au tour des ouvrages d'ivoire, et parmi les travaux de sa main qui subsistent encore à Dresde, il y en a de très-remarquables. La Kunstkammer de Berlin possède un vase sculpté par l'électeur de Brandebourg Georges Guillaume († 1640) (2). L'électeur de Bavière Maximilien († 1651) sculptait aussi l'ivoire ; on voit de lui, dans le palais du roi, à Munich, un lustre enrichi de reliefs d'un bon goût, et dans les Vereinigten Sammlungen, deux candélabres (3) avec cette inscription : MAXIMILIANI BAVARIÆ DUCIS SUBSECIVA OPERA ANNO 1621. Son successeur, Ferdinand Marie († 1679), était également un habile ivoirier. Le même musée conserve de ce prince une coupe ovale façonnée au tour, avec un couvercle, portant cette inscription : FERD. MA. UT. BA. D. ET ELECT. MUNUS MENTORIS. OPUS M. D. C. LV (4). Parmi les objets de la belle collection d'ivoire qui existe dans le palais Pitti, à Florence, on trouve un joli vase, ouvrage de tour, dans l'intérieur duquel se trouve une note manuscrite constatant qu'il a été exécuté par l'électeur palatin Jean Guillaume, et offert à la collection par l'électrice palatine Anna. Enfin les Vereinigten Sammlungen possèdent un candélabre à quatre bras (5), qui fut fait par l'électeur Maximilien III († 1777).

Nous allons faire connaître les noms des plus célèbres ivoiriers de l'Allemagne, des Flandres et du nord de l'Europe au dix-septième siècle et au dix-huitième, et donner les renseignements que nous avons pu obtenir sur ces artistes.

Copé, surnommé Fiammingo, né en Flandre, travaillait à Rome, où il modelait en cire des maquettes pour les orfévres (6) ; aussi les sculptures d'ivoire de cet artiste semblent-elles être la reproduction de travaux d'orfévrerie. Ce sont principalement des bassins et des aiguières enrichis de bas-reliefs et de figurines de ronde bosse d'un bon style et d'un dessin correct. Copé mourut en 1610 (7). Le Grüne Gewölbe de Dresde possède un bassin enrichi de

(1) Dr KUGLER, *Beschreibung der Kunstkammer zu Berlin*, p. 205, 207.
(2) N° 2004 du Catalogue de cette collection.
(3) N°s 92 et 93 du Catalogue de 1846.
(4) N° 202 du même Catalogue.
(5) N° 432 du même Catalogue.
(6) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. III, p. 39.
(7) M. DE LANDSBERG, *le Grüne Gewölbe de Dresde*. Dresde, 1845, p. 24.

médaillons, sur lequel il a représenté des sujets empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide : l'aiguière, prise dans une énorme corne de cerf, est d'une forme gracieuse. On peut lui attribuer un magnifique bassin de quatre-vingt-deux centimètres sur soixante-dix-sept, qui appartient aux Vereinigten Sammlungen de Munich (1) : au centre, sur la partie proéminente, destinée à recevoir l'aiguière, l'artiste a sculpté en bas-relief Romulus et Rémus allaités par la louve, et autour de cet umbon, dans huit médaillons ovales, divers sujets empruntés à la Bible et à la mythologie, qui sont séparés par des figures d'enfants debout. La collection Debruge Duménil possédait du même artiste un bassin avec son aiguière d'un travail très-remarquable (2). Le goulot de l'aiguière est supporté par une caryatide ; l'anse offre une figure de vieillard se terminant en gaîne ; une figure de femme nue, tenant un jeune enfant, surmonte le couvercle ; la panse est enrichie d'un bas-relief allégorique. Le pourtour du bassin est décoré de figures d'un très-fort relief.

Jacob Zeller était Hollandais. Le Grüne Gewölbe conserve de lui le modèle d'une frégate montée sur un piédestal qui est formé par un groupe représentant Neptune et des chevaux marins, ouvrage remarquable daté de 1620 (3).

Christophe Angermayer était un artiste de talent, qui florissait dans le premier tiers du dix-septième siècle. Un bas-relief signé Christophe Angermair, avec la date de 1616, qui figurait à la grande exposition de Manchester, en 1857, doit lui être attribué, malgré la légère différence dans l'orthographe de son nom. Il est assez commun, en effet, de voir des artistes, au seizième et au dix-septième siècle, écrire leur nom de différentes manières. Ce bas-relief reproduit la tentation du Christ. Les deux figures du Christ et du démon, exécutées en très-haut relief, sont placées dans un paysage remarquable par le fini de l'exécution : on compterait les brins d'herbe et les feuilles des arbres. Angermayer a su donner plus d'ampleur à son style dans un très-grand bas-relief (de quarante-trois centimètres de hauteur sur cinquante de largeur), que l'on conserve dans la Riche-Chapelle du palais royal de Munich. Ce bas-relief, où il a représenté la crucifixion, renferme un nombre considérable de figures. Une autre œuvre du même artiste existe à Munich, dans le musée des Vereinigten Sammlungen. C'est une Sainte Famille d'un très-beau travail, portant la date de 1632 (4).

Un vase très-élevé (de cinquante-huit centimètres) et de forme très-étroite, conservé dans le palais Pitti, à Florence, nous a révélé le nom de l'ivoirier saxon Marc Heiden. A l'intérieur de ce vase, en effet, on trouve gravée, avec les armes de la famille de Saxe, une inscription ainsi conçue : ORA ET LABORA. D. G. JOANN. CASIMIR. DUX SASSONIE. MARCUS HEIDEN FECIT ANNO 1625.

François du Quesnoy, plus connu sous le nom de François Flamand, né à Bruxelles en 1594, fut l'élève de son père. Ses premiers travaux lui ayant valu la protection de l'archiduc Albert, ce prince l'envoya à Rome pour y étudier, en lui accordant une pension. Mais la mort

(1) N° 13 du Catalogue déjà cité.

(2) M. J. LABARTE, *Description de la collection Debruge Duménil*. Paris, 1847, n° 192.

(3) Catalogue de M. de Landsberg, déjà cité, n° 15, p. 22.

(4) N° 46 du Catalogue déjà cité.

Dans un excellent travail sur l'histoire de la sculpture en ivoire, intitulé *Notes d'un compilateur*, M. le marquis Ph. de Chennevières a cru que nous avions désigné Angermayer sous le nom d'Angermann : il s'est trompé ; nous avions entièrement omis Angermayer dans notre ouvrage de 1847, mais nous n'avons pas confondu ces deux artistes, qui ne florissaient pas précisément à la même époque.

de son bienfaiteur laissa bientôt François du Quesnoy sans ressources. Pour vivre, il se vit forcé d'abord de tailler en bois et en ivoire des figures de saints pour les reliquaires. Durant ce temps, il s'était lié avec le célèbre Nicolas Poussin. La fréquentation et les conseils de ce rare génie et l'étude des belles œuvres de l'antiquité lui furent d'une grande utilité et lui servirent à épurer son style. Plus tard il s'appliqua tout entier à l'étude des enfants. C'est alors qu'il sculpta en marbre, pour le prince d'Orange, un Amour occupé à polir son arc, et qu'il traduisit en ivoire, en différents groupes de haut-relief, le fameux tableau du Titien, représentant des Amours qui, en jouant, se lancent des pommes. Par ces études, il en arriva à surpasser tous les sculpteurs dans la manière de traiter les enfants, et il acquit une grande réputation dans ce genre de travail (1). Il est peu de musées publics, peu de cabinets d'amateurs, où l'on ne rencontre des statuettes et des bas-reliefs attribués à François Flamand ; mais il faut se méfier de ces attributions intéressées : s'il est certain que cet artiste a exécuté un assez bon nombre de figures de ronde bosse et de bas-reliefs d'ivoire, il s'en faut beaucoup qu'il ait pu sculpter tout ce qui existe sous son nom en Europe. Jamais ces Amours à grosse tête, à joues gonflées, à carnations bouffies, où l'on retrouve avec exagération tous les défauts de l'école de Rubens, ne sont sortis de ses mains. Ce n'est pas à cela que les études de l'antique et des tableaux du Titien, et les conseils de Poussin, pouvaient conduire un artiste de la valeur de François Flamand. Il existe de lui des œuvres authentiques de grande proportion, qui montrent de quelle façon il traitait les figures d'enfants. Nous citerons, dans l'église Sainte-Marie dell' Anima à Rome, ces deux enfants qui soulèvent une draperie afin de découvrir une inscription, et à Naples, dans l'église des Saints-Apôtres, ce bas-relief si finement sculpté, représentant une foule d'anges chantant les louanges du Seigneur (2). Les électeurs de Bavière, grands amateurs des travaux en ivoire, ont recueilli, durant le dix-septième siècle, des ouvrages de tous les artistes en réputation à cette époque ; nous croyons donc qu'on peut avec confiance regarder comme étant de François du Quesnoy quatre bas-reliefs appartenant aux Vereinigten Sammlungen, qui sont attribués à cet artiste (3). Nous reproduisons deux de ces bas-reliefs dans notre planche XX.

François du Quesnoy a également produit en ivoire des statuettes d'un style plus élevé. La statue de marbre de saint André, dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, et surtout celle de sainte Suzanne, qui était à Notre-Dame de Lorette, démontrent qu'il pouvait atteindre avec succès aux grandes conceptions de la statuaire. Les Vereinigten Sammlungen de Munich possèdent une ravissante statuette de saint Sébastien qui lui est attribuée (4). Il mourut à Rome en 1646.

Christophe Harrich († 1630) sculptait de préférence des têtes de mort et des figures de jeunes filles accolées à des squelettes (5). La Kunstkammer de Berlin conserve plusieurs pièces de cet artiste.

Georges Weckhard et Lobenigke se rendirent célèbres à peu près à la même époque par leurs ouvrages de tour. Le Grüne Gewölbe de Dresde renferme un grand nombre de coupes,

(1) Bellori, *le Vite de' pitt., scult. ed archit. moderni.* Romæ, 1672.

(2) Cicognara, *Storia della scultura*, t. III, pl. IV et VI.

(3) Nos 11, 12, 14 et 15 du Catalogue de 1846. Ils font partie des moulages de Kreitmayer, de Munich.

(4) N° 249 du Catalogue déjà cité.

(5) M. L. von Ledebur, *Leitfaden für die königliche Kunstkammer.* Berlin, 1844, p. 9.



de calices, de gobelets, de pyramides et de colonnes faits de la main de ces artistes. Mais Lobenigke s'adonnait aussi à la statuaire en ivoire : le même musée conserve de lui une statuette de Curtius (1).

Gérard van Obstal, né à Anvers à la fin du seizième siècle, travaillait le marbre, le bronze et l'ivoire. Ayant acquis en Flandre une grande réputation, il fut appelé à Paris par le cardinal de Richelieu, et obtint une grande faveur. Il fut l'un des premiers membres de l'Académie des beaux-arts, créée en 1648, et l'on pourrait à bon droit le compter au nombre des artistes français. Il fit pour Louis XIV de belles sculptures en ivoire. On trouve dans les registres des comptes des bâtiments, au chapitre des dépenses diverses de l'année 1669 : « Aux héritiers de deffunct Girard van Obstal, sculpteur, pour payement de quarante-quatre » pièces de sculpture, tant bas-reliefs, groupes, que figures de marbre, bronze et d'ivoire..... 18 350 livres (2). »

Le Musée du Louvre conserve cinq bas-reliefs de van Obstal (d'environ vingt-huit centimètres de longueur sur seize de hauteur) découpés de manière à être appliqués sur un fond de velours ou d'ardoise (3) : ils représentent Silène couché, auquel un petit Amour donne à boire ; trois Amours et un jeune satyre ; deux centaures, dont l'un enlève une femme ; un triton porté sur les eaux, tenant une naïade dont il écarte la draperie ; deux jeunes satyres attachant avec des liens une nymphe à laquelle un Amour offre des raisins. Ce dernier bas-relief et le second portent la signature de l'auteur. Un autre bas-relief de van Obstal, représentant une femme trayant une chèvre que retiennent un enfant et un petit satyre, est conservé au musée de Cluny. Ces compositions sont gracieuses et le dessin en est assez correct ; on y reconnaît l'influence de l'école de Rubens, dont van Obstal a su cependant éviter l'exagération. Le morceau d'ivoire le plus important qu'ait traité van Obstal est un groupe reproduisant le sacrifice d'Abraham, qui était conservé dans le palais Volpi, à Venise. Les trois figures dont se compose le groupe, Abraham, Isaac et l'ange, ont près d'un mètre de hauteur, et la chèvre, complément nécessaire de cette scène, est presque de grandeur naturelle. On comprend que des figures d'une telle proportion ne pouvaient être prises dans un seul morceau d'ivoire, mais le torse, les bras et les jambes sont toujours d'une seule pièce. Ces figures sont presque nues, et des draperies exécutées en bois brun servent à dissimuler les points de jonction des différents morceaux d'ivoire. Cicognara, qui n'est pas indulgent pour les sculpteurs du dix-septième siècle, trouve la composition médiocre, les têtes dépourvues d'expression et les draperies d'un mauvais style. Il fait cependant l'éloge du modelé des torses, des bras et des jambes ; c'est, dit-il, la correction de l'ensemble qui laisse à désirer (4). Van Obstal mourut à Paris en 1668.

Léonard Kern, de Nuremberg († 1663), qui florissait à Berlin, avait longtemps travaillé en Italie. Il sculptait le marbre, le bois et l'ivoire (5). La Kunstkammer de Berlin possède de lui quelques bons ouvrages : une statuette représentant un jeune homme nu assis sur une

(1) M. DE LANDSBERG, Catalogue déjà cité, p. 19 et 22.

(2) Nous empruntons cette citation aux excellentes *Notes d'un compilateur* de M. le marquis DE CHENNEVIÈRES, que nous avons déjà citées.

(3) N°s 102 à 106 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

(4) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 443.

(5) *Ibid.*, t. III, p. 151.

corne d'abondance ; un beau groupe d'Adam et Ève ; une statuette d'Adam ; un groupe de Vénus et l'Amour, et une statuette d'Hébé (1).

Angermann, qui est de la même époque, excellait à faire de petits squelettes. Le Grüne Gewölbe possède une pièce de ce genre de la main de cet artiste, portant la date de 1672 (2).

Lucas Faid'herbe naquit à Malines le 19 janvier 1617 ; il reçut les premières leçons du sculpteur Maximilien l'Abbé, son beau-frère, et en 1636 il entra dans l'atelier de Rubens. Là il se mit à modeler sans relâche, d'après les dessins et les tableaux de son maître, qui gouvernait son imagination et lui faisait transporter d'un art dans un autre tous les caractères de son style. Il exécuta de la sorte un assez grand nombre de figures, de groupes et de bas-reliefs d'ivoire, ainsi que le constate une lettre de Rubens du 5 avril 1640. La fougue d'exécution, la richesse de détails qu'on admire dans les tableaux de ce grand artiste, on les rencontre dans les sculptures de son élève. A la mort de Rubens, on a trouvé dans sa maison plusieurs statuettes d'ivoire qui provenaient de Faid'herbe, et qui ont passé dans la collection de l'électeur palatin. Faid'herbe, s'étant marié en 1640, s'établit définitivement dans sa ville natale. Il se mit à décorer l'église de Saint-Rombaut, et exécuta à Malines et dans plusieurs autres villes de la Belgique de grandes sculptures pleines de science et de naïveté, composées d'ordinaire à plusieurs plans en manière de tableaux. Il mourut en 1697 (3).

Il n'est pas douteux que la riche collection d'ivoires du roi de Bavière, conservée dans les Vereinigten Sammlungen, ne renferme des pièces de Faid'herbe, et que parmi les cippes qui reproduisent des scènes exécutées dans le style de Rubens, beaucoup ne puissent lui être attribués ; mais une pièce qui plus qu'aucune autre nous semble devoir provenir de cet habile ivoirier, est un grand bas-relief (de cinquante-trois centimètres de hauteur sur vingt-neuf de largeur) représentant le Christ descendu de la croix (4). C'est une grande composition où l'on trouve douze figures principales en haut-relief, et qui reproduit à peu près la fameuse Descente de croix de Rubens que l'on voit dans l'église d'Anvers, avec l'addition d'un groupe de la Vierge évanouie.

Barthel, Saxon, avait travaillé en Italie ; il mourut à Dresde en 1674. Ses plus beaux morceaux sont des copies de groupes antiques qui renferment généralement des animaux. On voit de cet artiste, au Grüne Gewölbe, un taureau conduit par un sacrificateur, d'après un groupe antique de la villa Medici, et un cheval attaqué par un lion, d'après un groupe antique du palais Conservatori, à Rome (5).

Francis van Bossiut, né à Bruxelles en 1635, est certainement l'un des plus habiles et des plus féconds sculpteurs en ivoire du dix-septième siècle. Il passa sa jeunesse et la plus belle partie de sa vie en Italie, et surtout à Rome, où ses productions étaient fort recherchées. Après y avoir acquis une grande réputation, il vint s'établir en Hollande. L'étude continuelle et l'observation attentive des admirables productions de la statuaire antique lui avaient rempli l'imagination de mille belles idées. Sa manière libre, hardie et facile de travailler

(1) Nos 1725, 3253 à 3256 du Catalogue de ce musée.

(2) M. de Landsberg, *le Grüne Gewölbe*, p. 22.

(3) J. F. M. Michel, *Histoire de la vie de P. P. Rubens*. Bruxelles, 1771. — M. P. Lacroix, *Revue universelle des arts*, t. I, p. 270. — M. Alfred Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers*. Paris, 1854, p. 544 et suiv.

(4) N° 261 du Catalogue de 1846, déjà cité.

(5) Nos 329 et 330 du Catalogue. — M. de Landsberg, *le Grüne Gewölbe de Dresde*. Dresde, 1845, p. 22 et 26.

l'ivoire, qu'il maniait comme si c'eût été de la cire, la pureté de son dessin et la sagesse de ses compositions, doivent lui assigner un rang distingué parmi les sculpteurs (1). Il ne peut cependant se défendre entièrement des défauts inhérents à l'art de l'époque où il a vécu ; il se laisse aller parfois à reproduire des formes molles, maniérées et un peu vulgaires. Il a traité une foule de sujets sacrés et profanes, tant en ronde bosse qu'en bas-relief. Plus heureux que les autres artistes ivoiriers, il a trouvé un dessinateur habile, Barent-Graat, pour publier son œuvre, qui a été gravé en plus de cent planches par Mattys-Pool (2). Les figures de van Bossiut sont presque entièrement nues et traitées à la manière antique. Autant qu'on peut en juger d'après les dessins de Barent-Graat, les plus remarquables morceaux d'ivoire de ronde bosse de van Bossiut sont : un Christ en croix, dont la tête, remarquable par l'expression de la souffrance et de la résignation, rappelle celle de Laocoon ; le Christ mort, étendu à terre et soutenu par un petit ange, belle académie ; un Mars ; Hésione, fille de Laomédon, enchaînée à un rocher ; une Flore et un Bacchus ; et parmi les bas-reliefs, le Temps découvrant la Vérité ; Vénus et Adonis ; Jupiter en cygne avec Léda. Van Bossiut a également sculpté des figures en bois et produit de fort jolies terres cuites. Il mourut à Amsterdam en 1692.

Deux bas-reliefs d'ivoire, qui appartiennent à la Kuntskammer de Berlin, dont l'un représente le crucifiement et l'autre un ermite, révèlent le nom de l'ivoirier Pfeifhofen, qui travaillait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il marquait ordinairement ses productions des sigles P. H. (3).

La famille Zich, de Nuremberg, a fourni des artistes en ouvrages de tour depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième. Peter Zich avait eu l'honneur de donner des leçons à l'empereur Rodolphe II († 1612). Lorens Zich († 1666), qui tenait de l'empereur Ferdinand III la charge de tourneur de la couronne, fabriquait, à l'imitation des Chinois, de ces boules mobiles renfermées les unes dans les autres. Stéphan, son fils († 1715), tout en continuant ce genre d'industrie, a fait des pièces plus remarquables : ce sont des yeux et des oreilles avec tout l'appareil de la vue et de l'ouïe. Le Grüne Gewölbe et la Kuntskammer conservent de ces deux artistes plusieurs pièces précieuses.

Raimund Faltz, né en 1658 à Stockholm, pratiqua l'orfévrerie et la gravure sur médailles. Il fut employé à Paris par Louis XIV, qui le retint au prix d'une pension de douze cents livres. Appelé à Berlin par l'électeur Frédéric III, il y mourut en 1703. Il faisait des portraits-médaillons en ivoire. La Kunstkammer de Berlin en possède plusieurs avec sa signature (4).

Magnus Berg, ou Berger, né en Norvége en 1666, était un habile ivoirier, si l'on en juge par une très-belle coupe qu'on lui attribue, et que nous avons vue à la grande exposition de Manchester, en 1857. Le vase sur les pans duquel l'artiste a sculpté une chasse à l'ours est soutenu par une figure d'Atlas d'un fort bon style ; le couvercle, décoré aussi de sujets de

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 444.

(2) *A Amsterdam, chez Mattys-Pool, le Cabinet de l'art de la sculpture par le fameux sculpteur Francis van Bossiut, exécuté en ivoire ou ébauché en terre, gravé, d'après les dessins de Barent-Graat, par Mattys-Pool.*

(3) Dr Kugler, *Beschreibung der in der K. Kunstkammer.* Berlin, 1838, p. 262.

(4) M. L. von Ledebur, *Leitfaden...*, p. 8.

chasse, est surmonté d'une figure de Diane. Cette coupe (1) appartient à la reine d'Angleterre, et pour qu'on l'ait attribuée à Magnus Berger, artiste peu connu, il faut croire que quelque document conservé dans les archives de la reine a fourni cette indication. La Kunstkammer de Berlin conserve aussi de lui un bas-relief représentant la crucifixion et portant la date de 1690 (2). Il mourut en 1739 (3).

Parmi les artistes les plus distingués de la fin du dix-septième siècle et du commencement du dix-huitième, il faut placer Balthasar Permoser, qui a laissé un grand nombre de très-beaux ouvrages. Né à Camarau en Bavière, en 1650, il étudia d'abord à Salzbourg, puis il passa en Italie, où il séjourna quatorze ans. Au commencement du dix-huitième siècle il se rendit à Berlin et fit pour le roi deux petites statues de marbre, Cupidon tenant son arc, et Hercule qui étouffe un serpent. Il alla ensuite s'établir à Dresde, où il mourut en 1732 (4). Le Grüne Gewölbe est fort riche en productions de cet artiste, toutes remarquables par la pureté du dessin et le fini de l'exécution. Nous citerons entre autres une très-belle copie du groupe de l'Enlèvement d'une Sabine d'après l'original de Jean de Bologne exposé sous la Loggia de'Lanzi, à Florence; un enfant dormant; un Jupiter et les quatre Saisons. Nous croyons qu'on doit lui attribuer deux groupes remarquables conservés dans les Vereinigten Sammlungen de Munich : Pluton enlevant Proserpine, et le centaure Nessus entraînant Déjanire (5).

Oelhafen, sculpteur de l'électeur palatin Jean Guillaume, est un des plus habiles et des plus féconds ivoiriers du commencement du dix-huitième siècle. Les Vereinigten Sammlungen possèdent une grande quantité de pièces provenant de cet artiste (6). Ce sont des bas-reliefs, dont quelques-uns d'une grande proportion, comme un Mucius Scévola dans le camp de Porsenna, ovale de vingt-neuf centimètres sur soixante et un, et le Sacrifice d'Iphigénie, de quarante-huit centimètres sur seize. Ces bas-reliefs, dans lesquels Oelhafen introduit une foule de personnages, sont traités comme des tableaux à plusieurs plans. Les compositions de cet artiste sont sages, quoique compliquées; son modelé ne manque pas de correction, mais il a les défauts de l'école de son temps, défauts qu'il sait racheter par le charme qui règne dans ses ensembles ; son travail est très-délicat.

Au commencement du dix-huitième siècle, Michel Daebler sculptait, pour pommes de canne, des groupes d'enfants et d'animaux. Ses compositions, souvent spirituelles, sont toujours d'une exécution soignée. La Kunstkammer de Berlin possède de lui une pomme de canne exécutée en 1690 pour l'électeur Frédéric III, où il a reproduit un groupe d'enfants très-remarquable par l'excellence du modelé et le fini de l'exécution, et un groupe représentant deux enfants accroupis (7).

Le nom de l'ivoirier P. Scheemackers nous est révélé par sa signature inscrite sur plusieurs bas-reliefs d'ivoire de la collection des Vereinigten Sammlungen (8), représentant de petits

(1) Elle a été publiée dans un album ayant pour titre : *Choice examples of art.*

(2) N° 1800 du Catalogue de ce musée.

(3) Dr Kugler, *Beschr. der in der K. Kunstk.*, p. 263.

(4) De Landsberg, *le Grüne Gewölbe.* Dresde, 1845, p. 20.

(5) Nos 238 et 239 du Catalogue de 1846, déjà cité.

(6) Nos 7 à 10, 53, 72, 99, 101, 102, 104, 292 à 294, 311 à 313 du Catalogue de 1846, déjà cité.

(7) Nos 1745 et 3272 du Catalogue de ce musée. — L. von Ledebur, *Leitfaden für die K. Kunstkammer*, p. 8.

(8) Nos 289, 297 et 301 du Catalogue déjà cité.

Bacchus jouant avec des enfants et de jeunes satyres. Ces compositions sont gracieuses et d'un dessin correct.

Simon Troger, de Haidhausen, en Bavière, fut protégé par l'électeur Maximilien III (1745 † 1777), pour lequel il fit beaucoup d'ouvrages. Ses travaux consistent principalement en groupes de personnages d'une assez grande proportion, de sorte qu'il employait pour la même figure plusieurs morceaux d'ivoire en les réunissant à l'aide de draperies et d'accessoires de bois brun. Les Vereinigten Sammlungen de Munich conservent de cet artiste un grand nombre de pièces, parmi lesquelles on doit remarquer le fratricide de Caïn et Samson étranglant un lion (1). Le Grüne Gewölbe de Dresde possède un groupe de plus de soixante centimètres de hauteur, représentant le sacrifice d'Abraham, pièce remarquable qui fut donnée à l'électeur de Saxe par Maximilien III (2). Les groupes de Troger sont disposés avec art et d'un bel effet; le modelé de ses figures ne manque pas de correction; on peut lui reprocher parfois un peu de rudesse dans l'exécution. Il mourut en 1769.

Le Bavarois Krabensberger a imité le genre adopté par Troger, mais ses groupes sont en général de petite proportion; il excellait à faire les bohémiens et les lazzaroni. Le Grüne Gewölbe possède plusieurs pièces de cet artiste.

Parmi les artistes ivoiriers allemands et flamands du dix-huitième siècle, il faut encore citer Mayer, qui a laissé un très-grand nombre de pièces dans les Vereinigten Sammlungen de Munich. Ce sont des bas-reliefs à sujet de sainteté, ordinairement de petite proportion (3). Ses compositions sont sagement disposées, le modelé de ses figures est correct; on rencontre cependant dans quelques pièces des formes lourdes et des figures courtes. Les détails sont en général finement traités. Mayer s'adonnait aussi aux ouvrages de tour; il existe dans la même collection un calice de sa main exécuté avec beaucoup d'art.

J. Christophe Bauer, d'Ulm, a laissé son nom sur un bas-relief représentant le corps du Christ soutenu par un ange et entouré des saintes femmes. Ce bas-relief appartient aux Vereinigten Sammlungen de Munich (4).

L. Chrounet a dans la même collection un ouvrage de tour élégamment ciselé, portant la date de 1746. Ce sont des boules superposées et évidées, qui sont portées sur un pied (5).

Strauss a inscrit son nom sur deux pièces que conservent également les Vereinigten Sammlungen : un crucifix de cinquante-quatre centimètres de hauteur et une figure de ronde bosse représentant la Mater dolorosa (6).

Les frères François et Dominique Steinhart sont connus par un grand cabinet d'ébène incrusté d'ivoire, qui fait partie des meubles de la belle galerie du palais Colonna à Rome. Ils y ont reproduit en bas-relief le Jugement dernier de Michel-Ange, travail important (de cinquante centimètres de hauteur sur environ vingt-huit de largeur) qui occupe le milieu du meuble. Vingt-sept autres bas-reliefs, tant grands que petits, accompagnent cette partie centrale. Les sujets en sont tous empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament : ce sont des

(1) Nos 220 et 222 du Catalogue.

(2) Nos 118 du Catalogue. — De Landsberg, *le Grüne Gewölbe*, p. 23.

(3) Nos 22, 23, 25, 28, 29, 39, 59, 66, 113, 277, 280 et 282 du Catalogue déjà cité.

(4) No 47 du même Catalogue.

(5) No 111 du même Catalogue.

(6) Nos 145 et 146 du Catalogue déjà cité.

reproductions ou des imitations des fresques de Raphaël dans les loges du Vatican et des tableaux de différents peintres du seizième siècle. Les chapiteaux des colonnes qui séparent les sujets, les frises, les encadrements des bas-reliefs et de gros trophées d'armes antiques, sont également taillés en ivoire. C'est un gigantesque travail traité avec une incomparable adresse, mais qui se ressent du mauvais goût de l'époque où il a été exécuté. Les frères Steinhart ont, dit-on, travaillé trente ans à ce prodige de patience.

Melcher, de Nymphenbourg en Bavière, sculptait des objets de petite proportion de marbre et d'ivoire. Les Vereinigten Sammlungen conservent de cet artiste un Amour qui dort, de treize centimètres de hauteur, exécuté en marbre blanc, le même sujet en ivoire, et un buste du Christ de marbre (1).

J. C. L. Lück ou Luick, qui modelait la cire et sculptait l'ivoire, fut d'abord engagé par le duc de Mecklembourg-Strelitz ; il passa ensuite en Russie, où il resta sept années ; en 1737, il travaillait à Dresde, et il finit ses jours à Danzig en 1780. Le Grüne Gewölbe possède de lui un crucifix de très-grande dimension et un bas-relief allégorique : l'Art en décadence (2) ; la Kunstkammer de Berlin conserve deux bustes qui lui sont attribués (3).

André Feistenberger, qui doit appartenir à peu près à la même époque, a laissé son nom sur un bas-relief conservé dans les Vereinigten Sammlungen, représentant le Christ mort soutenu par deux anges. Le modelé est peu correct, les figures sont communes, les membres trop maigres, mais l'ivoire est bien travaillé (4).

A la fin du dix-huitième siècle, Krueger de Danzig faisait de petites figures grotesques, telles que des bossus et des gueux ayant des boutons de diamant sur leur casaque. Le Grüne Gewölbe possède beaucoup de ces petites figures. Le chef-d'œuvre de cet artiste est une figurine conservée dans la collection du duc de Saxe-Gotha ; elle représente Auguste II, roi de Pologne, à cheval.

Nous terminerons ces notions sur les ivoiriers étrangers par quelques mots sur Giuseppe Maria Bonzanigo, qui travaillait l'ivoire et le bois. Bonzanigo, né à Asti, vers la fin de la première moitié du dix-huitième siècle, mourut en 1820 à Turin, où il avait eu son atelier pendant plus de quarante ans. Il s'était formé par l'étude de l'antiquité et des maîtres de la Renaissance, et il sut, dans tous ses ouvrages, éviter le mauvais goût qui régnait au moment où il débuta dans la carrière des arts. Il produisit un grand nombre de médaillons en bois et en ivoire d'un excellent dessin et exécutés avec un fini qu'on ne peut comparer qu'à celui des camées sur pierres fines. Il fit aussi des ouvrages plus importants avec la même délicatesse. Le musée civique et l'Académie Albertine de Turin conservent de précieux travaux de Bonzanigo. Nous citerons parmi ceux qui sont au musée : deux figures, Mars et Minerve, de vingt-huit centimètres de hauteur, exécutées en bas-relief et renfermées dans des cadres d'ébène sur lesquels sont appliqués des ornements composés de vases, de fleurs et de fruits d'une exécution délicieuse ; un cadre renfermant le tombeau de l'empereur Titus, et un portrait du cardinal della Torre, archevêque de Turin. La galerie de l'Académie Albertine conserve un cadre que Bonzanigo fit pour un médecin, Louis Laffitte, vers 1773, et sur lequel il a déployé

(1) N°s 317, 320 et 363 du Catalogue déjà cité.

(2) De Landsberg, *le Grüne Gewölbe*, p. 24 et 26.

(3) N° 3303 du Catalogue de ce musée. — L. von Ledebur, *Leitfaden für die K. Kunstk.*, p. 28.

(4) N° 262 du Catalogue déjà cité.

toute son habileté dans l'exécution des ouvrages microscopiques qui ont fait de lui un successeur de Myrmécide et de Callicrate.

M. le professeur Giusti a consacré à cet artiste une notice fort intéressante (1).

XII

Ivoiriers français au XVIIe *siècle et au* XVIIIe. — *Dieppe.*

Parmi les statuaires de l'époque de Louis XIV qui se sont adonnés à la sculpture de l'ivoire, on doit citer Michel Auguier, renommé pour ses sculptures du Val-de-Grâce et de la porte Saint-Denis. En 1652, il commença un crucifix qu'il ne termina qu'en 1668 (2). Le temps qu'il employa à cet ouvrage est une preuve qu'il ne s'occupa du travail de l'ivoire que par délassement. On voyait dans la curieuse collection d'Alexandre Lenoir un groupe d'ivoire exécuté d'après Michel Auguier : la Vierge assise portant l'Enfant Jésus sur ses genoux et ayant à ses pieds le petit saint Jean (3).

Le Geret excellait à sculpter les crucifix. Ses ouvrages en ce genre étaient très-recherchés (4). Un très-beau christ de cet artiste, de quarante-quatre centimètres de hauteur, existait en 1761 dans le cabinet de M. de Selle, trésorier de la marine. Le christ, posé sur un fond de velours, était renfermé dans une très-riche bordure de bois sculpté (5), qui était sans doute de la main de Le Geret, car de Marolles le désigne comme sculpteur en bois (6). Ce Le Geret, qui travaillait le bois et l'ivoire, doit être celui qui sculpta pour les jardins de Versailles deux vases de marbre qu'on y trouve encore, et le même que Jean Le Geret, désigné dans les *Archives de l'art français* (7) sous le titre de maître sculpteur, et comme ayant marié sa fille, en 1669, à François Francar, peintre du roi.

Milet ou Milé, de Dijon, s'était rendu célèbre par ses ouvrages de tour en ivoire ; il s'établit en Flandre, où il obtint la protection du prince de Condé, qui s'y était retiré. Il mourut à l'âge de trente-sept ans (8).

Pierre-Simon Jaillot et Alexis-Hubert son frère, nés au petit village d'Avignon, près Saint-Claude en Franche-Comté, ou à Saint-Oyant de Joux, suivant de Marolles, doivent être rangés parmi les plus habiles ivoiriers du dix-septième siècle. Ils vinrent s'établir à Paris en 1657, et ne tardèrent pas à se distinguer par de beaux ouvrages qui furent très-recherchés. Simon Jaillot se rendit surtout célèbre par ses crucifix. « On y trouve tout ce qu'on peut demander » de savant et de dévot, dit Florent Lecomte (9) ; on peut dire que s'il donnait un sujet

(1) *Di Giuseppe Maria Bonzanigo intagliatore di legno et d'avorio nel secolo XVIII brevi notizie.* Torino, 1869.

(2) Guillet de Saint-Georges, *Mém. hist. des ouvrages de sculpture de M. Auguier.* 1690. Nous empruntons cette citation aux *Notes d'un compilateur* de M. le marquis de Chennevières, qui nous fourniront beaucoup de renseignements sur les ivoiriers français.

(3) *Catalogue des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de M. le ch. Alex. Lenoir.* Paris, 1837, n° 190.

(4) Florent Lecomte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et sculpture.* Bruxelles, 1702, t. III, p. 185.

(5) *Catalogue des effets curieux du cabinet de feu M. de Selle...*, par Pierre Remy. 1761, p. 27.

(6) Michel de Marolles, *le Livre des peintres et graveurs*, édition Janet. Paris, 1855, p. 60.

(7) Documents, t. III, p. 174.

(8) D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. II, p. 215.

(9) *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et sculpture*, t. III, p. 186.

» d'étude aux uns, les autres n'y trouvaient pas moins de sujets de méditation. » Alexis Hubert renonça après quelques années à la sculpture en ivoire, pour se livrer tout entier à l'exécution des cartes géographiques. Son bel Atlas français, qui fut publié en deux volumes en 1700 et dédié à Louis XIV, aurait suffi pour illustrer son nom. Il mourut en 1712. Simon Jaillot s'occupa au contraire durant toute sa vie de la sculpture en ivoire. Un très-beau Christ mourant sur la croix lui valut son admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1661; mais il fut destitué en 1673, pour s'être permis des invectives contre Lebrun et contre l'Académie. Il mourut en 1681, à l'âge de quarante-huit ans. D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris* (1), vante l'excellence de la sculpture en ivoire des deux frères Jaillot, et signale avec admiration un crucifix que l'on conservait à l'hôpital des Petites-Maisons. De Marolles s'exprime ainsi sur ces deux artistes :

L'un et l'autre Jaillot, deux admirables frères,
Du lieu de Saint-Oyant, dans la Franche-Comté,
Sur l'yvoire exprimant toute leur volonté,
L'animent par leurs mains sur des sujets contraires.
Par Simon on dirait que la matière endure;
Hubert la fait plier de la même façon;
De quelle utilité profite leur leçon?
Et qui peut mieux former une noble figure (2)?

La collection d'Alexandre Lenoir possédait un très-beau buste d'ivoire du célèbre peintre Charles Lebrun, sculpté par Jaillot d'après le marbre de Coysevox (3). Un autre ouvrage de Simon Jaillot est connu par une gravure de son temps. C'était un bas-relief reproduisant le Christ en croix sur la montagne du Calvaire; au fond du paysage on voyait le temple et quelques monuments de Jérusalem. Au premier plan des terrains sont gravés ces mots : SIMON JAILLOT INVENIT ET SCULPSIT IN EBORE. LICHERY PINXIT. J. MEINSELMAN SCULPSIT. « A en juger par » cette gravure, dit M. de Chennevières, je louerais le dessin de Jaillot, qui est plus soign » plus serré, plus délicat, d'un goût de nature plus vrai et plus choisi que celui des plus » fameux d'alors et de Girardon lui-même (4). »

Ceci nous amène à parler de cet artiste, auquel on attribue un grand nombre de crucifix d'ivoire, sans que rien puisse justifier cette attribution. Il est vrai que dans sa jeunesse François Girardon commença par sculpter des figures en bois pour les chapelles et les églises de Troyes, son pays natal, mais ce n'est pas une raison pour qu'il ait sculpté l'ivoire. Protégé par le chancelier Séguier, il fut envoyé à Rome pour s'y perfectionner, et Louis XIV lui accorda une pension de mille écus. Il est probable qu'étant alors dans une certaine aisance, il employa son temps à des choses sérieuses, suivant l'intention de ses bienfaiteurs. Revenu en France, il fut chargé de nombreux travaux de grande sculpture, qui ne durent pas lui laisser le loisir de travailler l'ivoire.

J. J. Dubois, dans la description qu'il a donnée de la collection Pourtalès-Gorgier (5),

(1) Édit. de 1778, p. 358.
(2) *Le Livre des peintres et graveurs.* Paris, 1855, p. 48.
(3) Catalogue déjà cité, n° 188.
(4) *Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire,* p. 27.
(5) *Description des objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et modernes de M. le comte Pourtalès-Gorgier.* Paris, 1842, p. 23 et suiv.

a cru devoir attribuer au sculpteur Jacques Sarazin un certain nombre des beaux ivoires qu'elle possède. Nous ne connaissons cependant aucun document qui puisse justifier cette attribution.

Jean Cornu, qui avait travaillé à Versailles, où l'on voit encore sa statue de l'Afrique et sa copie en marbre de l'Hercule Farnèse, avait appris les premiers éléments de la sculpture auprès d'un ouvrier en ivoire de Dieppe, chez lequel son père, qui possédait un établissement dans cette ville, l'avait placé (1). Il est donc probable que les premiers ouvrages de Jean Cornu furent exécutés en ivoire, mais les renseignements nous manquent absolument sur ce qu'il a pu faire en ce genre. Il mourut en 1710.

Voici la première fois que nous avons occasion de citer la ville de Dieppe, qui depuis plus de quarante ans s'est acquis une grande réputation par ses ouvrages d'ivoire, et qui est bien certainement la ville où, de nos jours, on s'occupe le plus de travailler cette belle matière.

C'est donc le cas de rechercher les causes et l'origine de l'établissement des ivoiriers à Dieppe. Le plus ancien document qu'on ait à cet égard émane de Villault de Bellefond, qui, dans la relation de son voyage aux côtes d'Afrique, fait en 1666, s'exprime ainsi : « Au mois » de novembre 1364, les Dieppois équipèrent deux vaisseaux du port d'environ cent tonneaux » chacun, qui firent voile vers les Canaries et arrivèrent vers Noël au cap Vert ; de là ils coururent le sud-est, passèrent devant le cap de Moulé, et enfin ils s'arrêtèrent à l'embouchure » d'une petite rivière, près de Rio-Sestos, où est un village qu'ils nommèrent le Petit-» Dieppe, à cause de la ressemblance du havre et du village, situés entre deux costeaux ; là » ils achevèrent de prendre leur charge de morphi (ivoire) et de ce poivre appelé mala-» guette, et l'année suivante, 1365, à la fin de mai, furent de retour à Dieppe, ayant fait des » profits qui ne se peuvent exprimer, n'ayant demeuré que six mois dans leur voyage. La » quantité d'yvoire qu'ils apportèrent de ces costes donna cœur aux Dieppois d'y travailler, » qui depuis ce temps ont si bien réussi qu'aujourd'hui ils se peuvent vanter d'être les » meilleurs tourneurs au monde en fait d'yvoire. »

Il semblerait résulter de ce récit que dès la fin du quatorzième siècle le travail de l'ivoire aurait été cultivé à Dieppe, mais aussi qu'il était restreint aux ouvrages de tour. Si en effet les nombreuses sculptures en ivoire qui ont été faites en France au quatorzième siècle avaient été exécutées à Dieppe ; si cette ville avait été alors, comme elle l'est aujourd'hui, le centre principal de la production de ces sculptures, on en trouverait quelque trace dans des documents écrits, et Dieppe aurait conservé dans ses églises des pièces de cette époque. Mais M. Vitet, qui, dans son *Histoire de Dieppe*, a rapporté la relation de M. Villault de Bellefond (2), avoue qu'il n'a pu trouver dans cette ville aucun monument d'ivoire remontant au moyen âge, et que les plus anciens ouvrages qu'il ait pu y découvrir avaient été faits au dix-septième siècle. Il est vrai que les marchands de Rouen s'étant, au dire de Villault de Bellefond, associés aux Dieppois dans leurs expéditions sur les côtes d'Afrique, on voit, dès 1507, la sculpture en ivoire mentionnée dans les statuts des peintres sculpteurs imagiers de Rouen (3) ; mais nous avons appris par le *Registre des métiers* d'Étienne Boileau que bien

(1) De Chennevières, *Notes d'un compilateur*, p. 11.

(2) M. Vitet, *Histoire de Dieppe*, t. II.

(3) Ch. Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers de la capitale de la Normandie*. Rouen, 1850, p. 712.

antérieurement elle était cultivée à Paris. Le récit de notre voyageur aux côtes d'Afrique ne constate donc qu'une chose, c'est qu'à l'époque où il écrivait, les Dieppois étaient déjà fort renommés par leurs ouvrages de tour. Quant à la sculpture des statuettes et des bas-reliefs, elle était exercée dans différents pays, mais surtout à Paris. « Le bombardement de Dieppe » par les Anglais en 1694, dit M. Vitet, porta un coup fatal à l'industrie des ivoiriers, et la » mode des porcelaines et des magots de la Chine, qui devint bientôt générale, acheva de » la ruiner. Depuis le règne de Louis XV jusqu'en 1816 environ, le débit de ces sortes » d'ouvrages, qui jadis était immense, ne fit que décroître et finit par se réduire à rien. » Ce fut en effet depuis la Restauration que la sculpture en ivoire reprit faveur à Dieppe, et c'est dans cette ville qu'il faut chercher aujourd'hui les meilleurs artistes ivoiriers (1).

Il y a encore à Paris et dans quelques autres villes de France des artistes ivoiriers de talent (2). L'Allemagne en possède aussi, mais qui se livrent, en général, à l'imitation des ouvrages anciens. C'est un genre d'industrie peu recommandable, dont profitent certains brocanteurs, qui depuis quelques années ont infecté les musées et les collections particulières de pièces fausses attribuées à l'antiquité ou au moyen âge, et que des amateurs trompés ont payées des prix considérables.

Mais nous n'avons pas à nous occuper de l'art moderne ; revenons aux ivoiriers français de la fin du dix-septième siècle.

Jean-Baptiste Guillermin, né à Lyon, vint s'établir à Paris, où il s'acquit une grande réputation par ses ouvrages d'ivoire et de coco. Il sculptait aussi des crucifix, et Florent Lecomte en signale un de cinq pieds de haut qui était placé dans le chœur des Dames de l'abbaye royale du Val-de-Grâce. Suivant le même auteur, Guillermin mourut en 1699 (3). Mais il paraît qu'avant sa mort cet habile ivoirier était venu s'établir à Avignon, car il a laissé dans cette ville une œuvre qui donne une haute idée de son talent. C'est un crucifix de soixante-dix centimètres de hauteur, qui est conservé dans la chapelle de la Miséricorde. L'auteur de ce magnifique ouvrage y a inscrit son nom et l'a daté d'Avignon, 1659. Ce crucifix est fait d'une seule pièce d'ivoire, sauf les bras, qui sont ajoutés. « Vérité anatomique, sublimité » de la pose, expression poétique, perfection des détails, et jusqu'à l'apparence de la circu- » lation du sang, tout est là », dit un auteur avignonnais (4). On ne peut que ratifier ces éloges justement mérités : le crucifix d'Avignon est certainement un des plus beaux qui soient en France. Il existe à Vienne en Autriche, dans le cabinet de l'empereur, dit le même auteur, deux vases d'ivoire signés du nom de Guillermin, avec une date qui doit faire

(1) Parmi les sculpteurs ivoiriers de Dieppe qui méritent le nom d'artistes, disait M. Vitet dans son *Histoire de Dieppe* de 1833, il faut citer MM. Blard, Flammand et Thomas. M. Blard a au Louvre un vase d'ivoire, imitation du vase Borghèse, avec la date de 1833. A ces noms il convient d'ajouter celui de Meugniot, dont le Louvre possède une étude de vieillard, avec la date de 1829. L'exposition de 1855 a montré que l'art de la sculpture en ivoire était en progrès à Dieppe. Il faut citer parmi les meilleurs artistes qui de nos jours s'occupent de travailler l'ivoire, MM. Théodore et Auguste Blard, fils de l'auteur du vase qui est au Louvre ; Graillon, Colette, Ouin, Larchelier, Sayot, Mignot, Augustin Moreau, Gelée, Vié, Norest et Thomas. On peut consulter sur les ivoiriers modernes de Dieppe, un opuscule de M. Barbier : *Esquisse historique sur l'ivoirerie*. Paris, 1857.

(2) Nous avons déjà parlé de M. Simart, l'auteur de la Minerve imitée de celle de Phidias. On peut citer encore M. Belhoste, de Paris.

(3) Florent Lecomte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et sculpture*, t. III, p. 197.

(4) Alph. Rastoul, *Tableau d'Avignon*. Avignon, 1836, p. 89.

supposer qu'ils sont du même auteur que le Christ de la chapelle de la Miséricorde. La collection Debruge Duménil possédait un très-beau crucifix, de quarante-deux centimètres de hauteur, signé des sigles I M G (1). Le style et la belle exécution de ce crucifix le rapprochent de celui d'Avignon, et l'on peut l'attribuer à Guillermin. Il est vrai que Florent Lecomte ne désigne cet ivoirier que sous le seul prénom de Jean-Baptiste, mais il peut ne pas avoir connu tous ceux que celui-ci portait, et n'avoir indiqué que celui de ses prénoms qu'on lui donnait habituellement.

Joseph Villerme, de Saint-Claude en Franche-Comté, fut un des plus habiles ivoiriers français. Après avoir travaillé comme sculpteur aux Gobelins, à Paris, et avoir mérité les éloges de Lebrun, il alla s'établir à Rome, où il mourut vers 1720. Par un esprit de piété et d'humilité, il s'était consacré à ne faire que des crucifix. Pour mieux connaître la situation d'un corps attaché à la croix, il avait fait des études multipliées d'après nature. Mariette, à qui l'on doit ces détails, ajoute que pendant qu'il était à Rome, il avait vu dans l'atelier de Villerme plusieurs crucifix d'ivoire et de bois qui, par la correction, le beau travail et la nouveauté des attitudes, lui avaient paru dignes de toute admiration. Le marquis Pallavicini en possédait plusieurs dont il avait orné une galerie. Cependant peu de personnes s'étaient empressées de faire valoir le talent de Villerme. Il était peu heureux sous le rapport de la fortune; il trouvait sa consolation dans la religion, qu'il pratiquait avec ferveur en menant une vie très-austère (2).

M. de Chennevières, qui a examiné avec soin la belle collection d'ivoires que possède le prince Pallavicini, dans le palais Rospigliosi à Rome, n'a pu se décider à attribuer à Villerme aucun des crucifix qui y sont conservés. Il en signale un cependant d'environ quarante-huit centimètres de hauteur dont « les formes sont pleines, belles et fortes, le modelé simple et » grand, la tête d'une beauté et d'une grâce pleines de noblesse. » Mais M. de Chennevières croit que ce bel ouvrage est italien (3). Pourquoi Villerme, qui avait si longtemps travaillé à Rome et qui avait dû s'inspirer des bons modèles qu'il avait sous les yeux, n'aurait-il pas produit ce beau christ tout empreint du style italien? Il n'est pas probable que la famille Pallavicini se soit défaite de tous les ouvrages de Villerme si estimés de son temps, et auxquels un de ses membres avait consacré toute une galerie.

Le nom de l'ivoirier J. Cavalier nous est révélé par deux portraits-médaillons d'ivoire que conserve la Kunstkammer de Berlin. L'un représente la reine Marie II d'Angleterre, et porte au dos cette inscription : CAVALIER F. LONDINI, 1690; l'autre renferme les bustes de l'électeur Frédéric III et de sa seconde femme Sophie Charlotte, avec les sigles I C (4). M. Dussieux (5) signale, parmi les artistes français qui ont travaillé à l'étranger, un sculpteur en ivoire du nom de Cavailer ou Cavalier, qui se serait établi en Suède, et dont un portrait en ivoire, représentant le comte Christophe de Kœnigsmark, existait dans le château de Skokloster. Il n'est pas douteux que cet artiste ne soit le même que l'auteur des portraits-médaillons de

(1) N° 234 de la *Description* déjà citée.
(2) MARIETTE, *Abecedario*, cité par M. DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur*, p. 30.
(3) *Notes d'un compilateur*, p. 33.
(4) Dr KUGLER, *Beschreibung der in der K. Kunstkammer*, p. 263.
(5) *Les artistes français à l'étranger*. Paris, 1856, p. 265.

la Kunstkammer. Il faut conclure de ces divers renseignements qu'il était voyageur et avait séjourné en Angleterre, en Suède et en Allemagne.

Lacroix, né en Bourgogne, s'était établi à Gênes vers la fin du dix-septième siècle. Il s'y rendit célèbre par ses crucifix d'ivoire et de bois, qui étaient en général de petite dimension et n'excédaient guère trente centimètres. Cependant il en fit un d'une plus grande proportion pour le maître autel de la brillante église de l'Annonciade (1). Nous n'avons vu dans cette église aucun christ d'ivoire, et M. de Chennevières, qui s'est particulièrement attaché à rechercher celui que Lacroix y avait laissé, n'a pu en découvrir la trace (2). Ratti, qui a fourni ces détails sur les travaux de Lacroix, en fait un bel éloge, et dit qu'ils étaient fort estimés par les meilleurs peintres de son temps.

David Le Marchand, de Dieppe, passa en Angleterre, où il s'adonna comme Cavalier à la sculpture des portraits-médaillons. Il mourut en 1726 (3).

Le nom de l'ivoirier Daloz est sauvé de l'oubli par la gravure d'un Christ en croix exécutée par Simonneau, et au bas de laquelle on lit : « Dédié à monseigneur Scipion Jérôme Regon, » évêque et comte de Toul, par son très-humble et très-obéissant serviteur Daloz, sculpteur » en yvoir. »

M. de Chennevières, qui possède cette gravure, dit qu'elle donne l'idée d'un modelé savant et bien étudié, et qu'on pourrait croire ce Christ dessiné avec soin par Lebrun (4).

Georges Petel, qu'à son nom nous devons croire Français, nous est connu par trois pièces signées de lui, qui sont conservées dans les Vereinigten Sammlungen de Munich : un bas-relief représentant saint Jérôme en contemplation devant un crucifix, et deux figures de ronde bosse, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme (5). Petel était un artiste de talent; son dessin est correct et ses têtes expressives ; il travaillait l'ivoire avec finesse. A son style on doit le ranger parmi les artistes de la fin du dix-septième siècle ou du commencement du dix-huitième.

Nous devons aussi, d'après son nom, mettre au nombre des artistes français Jean-François Mansel, dont les Vereinigten Sammlungen possèdent un grand nombre de bas-reliefs. Ils reproduisent des enfants qui jouent, de jeunes satyres et des enfants portant le petit Bacchus, de jeunes Bacchus folâtrant avec des chiens et autres sujets de même nature. Les compositions de cet artiste sont gracieuses, les groupes en sont bien ordonnés, mais son dessin est peu correct et ses figures sont maniérées. Mansel est un imitateur du genre de Boucher; il doit avoir travaillé dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Nous terminerons cette liste des ivoiriers français du dix-septième et du dix-huitième siècle par les deux Rosset, François et Joseph, nés à Saint-Claude en Franche-Comté. Tous deux travaillèrent l'ivoire, mais Joseph est plus connu que François. Dans une exposition des objets d'art qui se fit au mois d'août 1844 dans les salles de l'hôtel de ville de Cambrai, on voyait plusieurs œuvres de Joseph Rosset : trois crucifix dont un de quarante-huit centi-

(1) Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori.* Genova, 1769, t. II, p. 327. — *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova.* Genova, 1780, p. 174.

(2) *Notes d'un compilateur*, p. 23.

(3) Note de Mariette rapportée par M. de Chennevières dans ses *Notes d'un compilateur.*

(4) *Notes d'un compilateur*, p. 28.

(5) N°s 27, 250 et 252 du Catalogue déjà cité.

mètres de hauteur, un buste de Voltaire et un buste de Montesquieu. Joseph Rosset excellait en effet à tailler en ivoire les bustes des hommes célèbres de son temps (1). Les *Mémoires secrets* du continuateur de Bachaumont (2) parlent avec éloge d'un sculpteur en ivoire du nom de Rosset-Dupont, qui aurait été le premier à faire des bustes de Voltaire. Il est probable que ce Rosset-Dupont n'est autre que Joseph, puisque l'exposition de Cambrai a offert des bustes de philosophes taillés par celui-ci. Le Musée du Louvre possède une très-bonne statuette d'ivoire de sainte Thérèse, au pied de laquelle on trouve écrit à la main le nom de Rosset père (3). Ce Rosset père est-il Joseph ou François? Les renseignements nous manquent à cet égard.

XIII

Utilité des collections d'ivoires. — Principales collections.

Les collections d'ivoires ont une très-grande importance ; c'est en effet seulement par les sculptures en ivoire qu'il est aujourd'hui permis d'apprécier l'état de la sculpture dans l'empire d'Orient depuis Constantin jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs. Il en est à peu près de même pour la sculpture en Occident au moyen âge, jusqu'au douzième siècle. Si, à partir de cette époque, la sculpture monumentale est assez abondante pour fournir à l'histoire de l'art les matériaux dont elle a besoin, la sculpture en ivoire présente cependant encore un très-grand intérêt. On y retrouve en effet les costumes, les armes, les instruments de musique, les ustensiles et le mobilier civil et religieux de ces temps reculés. Aujourd'hui qu'on s'est mis à restaurer les églises du moyen âge, et qu'avec raison on veut rétablir les décorations intérieures, les bas-reliefs, les peintures murales et les vitraux, dans le style de l'époque où ces édifices ont été élevés, les petits tableaux d'ivoire doivent fournir aux sculpteurs et aux peintres d'utiles enseignements et des modèles dont il est bon qu'ils s'inspirent. Nous ne voulons pas dire qu'ils doivent imiter l'incorrection du dessin qu'on y rencontre souvent; mais en mariant aux idées de ces vieux temps l'habileté des écoles actuelles, ils arriveront à produire des œuvres irréprochables, au point de vue de la science du dessin et de l'archéologie.

Paris pourrait être mis en possession du plus beau musée de sculpture en ivoire des anciens temps; malheureusement ces curieuses sculptures sont dispersées de différents côtés, et même cachées aux yeux du public. Ainsi le département des manuscrits de la Bibliothèque impériale conserve un certain nombre de sculptures byzantines et de sculptures du moyen âge, œuvres très-précieuses qui décorent pour la plupart la couverture de certains manuscrits; elles sont restées presque toutes pendant bien des années enfouies dans des cartons, et ce n'est que depuis peu de temps qu'elles sont exposées dans des vitrines, le jour de la semaine où le public est admis à visiter la galerie des manuscrits. Le cabinet des médailles possède aussi des ivoires anciens qui ne présentent pas moins d'intérêt. Ainsi, dans le mêm établissement, voilà des ivoires répartis dans deux localités qui sont situées à des distances

(1) M. de Chennevières, *Notes d'un compilateur*, p. 35.
(2) *Mémoires secrets*. Londres, 1789, t. XXXIV, p. 7.
(3) N° 27 de la *Notice des ivoires* déjà citée.

assez éloignées l'une de l'autre. Le Musée du Louvre et le musée de Cluny ont, chacun de leur côté, une assez grande quantité de belles sculptures en ivoire du moyen âge, tant byzantines qu'occidentales, mais toutes ces pièces ainsi dispersées sont loin de présenter le même intérêt que si elles étaient réunies. Les musées ont non-seulement pour but d'offrir aux artistes de beaux modèles, mais encore de retracer, par des spécimens suffisants, l'histoire de l'art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Ce n'est que dans les sculptures en ivoire, nous le répétons, qu'on peut se former une idée exacte de l'art de la sculpture et même de l'art en général, depuis le cinquième siècle jusqu'au treizième, tant dans l'empire d'Orient qu'en Occident. On peut juger par là quel immense intérêt il y aurait de réunir au Louvre les ivoires du cabinet des médailles, de la Bibliothèque impériale et du musée de Cluny. Il n'est pas possible, il est vrai, de faire sortir les manuscrits de la Bibliothèque impériale, où ils sont à leur place, ni de leur enlever leurs couvertures d'ivoire; mais des moulages bien faits pourraient remplacer au Louvre les ivoires de ces couvertures de livres, qui seraient d'ailleurs exposés au grand jour, aux yeux du public, dans une des salles du palais de Mazarin. On réunirait ainsi dans le Musée du Louvre tous les éléments propres à retracer l'histoire de la sculpture en Orient et en Occident pendant tout le cours du moyen âge.

Le musée chrétien de la bibliothèque vaticane possède quelques beaux ivoires byzantins et occidentaux des anciens temps.

L'ancienne collection Fejervary, qui appartient aujourd'hui à M. Joseph Mayer, de Liverpool, en a aussi quelques beaux spécimens. Cette collection est plus importante que celle du Musée Britannique, qui cependant est en possession de plusieurs pièces remarquables que nous avons eu l'occasion de citer.

Quant aux sculptures du seizième siècle et du dix-septième, les musées de Paris en possèdent à peine quelques spécimens; c'est en Italie et surtout en Allemagne qu'on en trouvera les plus riches collections.

Les palais des princes romains renferment presque tous de belles pièces d'ivoire sculpté; nous citerons notamment le palais Rospigliosi au prince Pallavicini, et les palais Corsini et Doria. Mais, en Italie, c'est Florence qui possède la plus complète réunion d'ivoires du seizième siècle, et surtout du dix-septième. Ils étaient autrefois conservés dans le Palais-Vieux, ils ont été transportés au palais Pitti. Parmi les cent cinquante pièces environ dont se compose ce musée, nous signalons surtout à l'admiration des amateurs un groupe représentant le Christ sur la croix, au pied de laquelle se tiennent la Mère du Sauveur, l'une des saintes femmes et saint Jean : le Christ n'a pas moins de quatre-vingt-cinq centimètres de hauteur. Viennent ensuite une petite figure de la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras; une autre statuette de la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean, au bas de laquelle on voit les armes des Médicis; deux figures, l'une du Christ, l'autre de saint Sébastien, d'environ trente centimètres de hauteur; une autre figure de saint Sébastien auquel un ange apporte la palme du martyre; Curtius, statuette équestre; les quatre Saisons, statuettes de douze centimètres de hauteur, d'un admirable travail; un Apollon et une Vénus de vingt-cinq centimètres; un David, de même hauteur environ, tenant à la main la tête de Goliath : cette statuette est élevée sur une colonne dont le fût et la base sont enrichis de bas-reliefs empruntés à l'histoire de David; un bas-relief d'environ soixante centimètres de hauteur sur

trente de largeur, représentant la naissance de Jésus; et à côté de ces belles productions, une grande quantité de coupes et de vases de toute sorte décorés d'ornements et de fleurs sculptés en relief.

Le musée du Grüne Gewölbe, à Dresde, renferme à peu près cinq cents pièces d'ivoire, tant sculptées que faites au tour. Il n'y a là que très-peu de monuments du moyen âge; mais la collection abonde en œuvres du seizième et surtout du dix-septième siècle. On y trouve de magnifiques vases de différentes formes sculptés en haut relief, et de très-belles statuettes sorties des mains de Permoser, de Barthel, de Simon Troger, et des autres artistes les plus en renom de ces époques.

Les Vereinigten Sammlungen de Munich possèdent quelques ivoires du moyen âge et ne sont pas moins riches que le Grüne Gevölbe en productions du seizième et du dix-septième siècle ; nous avons eu l'occasion de citer un assez grand nombre de pièces de ce riche musée. Nous devons surtout appeler l'attention des amateurs sur sa riche collection de groupes et de statuettes de ronde bosse, de trente à quarante centimètres, parmi lesquels nous avons surtout remarqué un guerrier romain tirant l'épée; une Vénus; Lucrèce; Hercule tuant l'hydre; Bacchus tenant une coupe ; Pluton ravissant Proserpine ; le centaure Nessus enlevant Déjanire ; Hercule, sa massue sur l'épaule; Méléagre; Hercule combattant le lion de Némée (1). Nous ne devons pas oublier non plus un grand bas-relief ovale (de soixante centimètres de largeur sur quarante-huit de hauteur) représentant le Festin des dieux dans l'Olympe ; il y a là plus de soixante figures : celles du devant sont en très-haut relief. C'est un ouvrage italien de la fin du seizième siècle (2). Le beau vase que produit notre planche XIX appartient à cette collection.

Le trésor impérial, à Vienne, conserve aussi des sculptures en ivoire d'un grand mérite. Nous pouvons signaler les statues équestres, de près de cinquante centimètres de hauteur, des empereurs Léopold I[er] et Charles VI; une grande quantité de vases sculptés en haut-relief, et dont plusieurs sont élevés sur une tige composée de figures de ronde bosse d'une belle exécution, et un crucifix que sa beauté a permis d'attribuer à Benvenuto Cellini.

La Kunstkammer de Berlin, quoique moins riche que les collections de Dresde, de Munich et de Vienne, possède encore de très-beaux ivoires. Nous y avons remarqué surtout un bassin avec son aiguière, sur lesquels sont reproduites en relief des scènes de chasse : c'est un gracieux travail d'Augsbourg, du dix-septième siècle (3).

Le musée Kensington de Londres s'est enrichi depuis quelques années de pièces très-importantes.

Un assez grand nombre de collections particulières renferment de beaux ivoires. Il serait difficile de les indiquer toutes; mais nous ne pouvons passer sous silence celle que possédait le prince Pierre Soltykoff, bien qu'elle soit maintenant dispersée. Là toutes les époques et toutes les écoles étaient représentées par des pièces d'une grande importance. Grâce à l'inépuisable complaisance du prince, nous avons pu offrir à nos lecteurs plusieurs reproductions d'ivoires qui appartenaient à ce riche musée. La plus curieuse de toutes aujourd'hui est celle de M. Basilewski.

(1) N[os] 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241 et 243 du Catalogue déjà cité.

(2) N° 300 du Catalogue déjà cité.

(3) N[os] 1853 et 1890 du Catalogue de cette collection.

§ II

SCULPTURE EN BOIS.

I

Dans l'antiquité et chez les Grecs du Bas-Empire.

Le bois a été, après l'argile, la première matière employée dans la sculpture. L'art de le travailler pour en former des statues était attribué par Pline à Dédale (1), dont l'existence est reportée au quatorzième siècle avant l'ère chrétienne. Smilis, contemporain de Dédale, et Endeus, son élève, avaient taillé des statues de bois qu'on voyait encore du temps de Pausanias (2). Callon d'Égine, qui vivait dans le sixième siècle avant Jésus-Christ, et Canachus, dans le cinquième, sont encore cités par les anciens auteurs comme ayant sculpté des statues de bois (3). Il est à croire cependant que dès qu'on eut appris à tailler le marbre et à fondre les métaux, les statuaires de talent abandonnèrent le bois pour des matières plus précieuses et plus durables. Le bois, réservé pour les statuettes destinées à l'intérieur des habitations, pour les meubles et les objets usuels, fut sculpté en grande abondance par la main d'artistes secondaires, mais souvent fort habiles.

Les tombeaux nous ont conservé une innombrable quantité de monuments de la vie privée des Égyptiens, qui, bien antérieurement aux Grecs, avaient pratiqué toutes les branches de l'art; parmi ces monuments, un grand nombre étaient de bois sculpté. Tous les musées de l'Europe en ont de beaux spécimens : le Louvre en conserve de tous les genres. Nous citerons parmi les plus remarquables une jolie figurine de bois représentant une femme vêtue d'une longue robe collante; une figure en bois de cèdre d'un homme qui porte un panier; une figurine d'une jeune fille nue tenant sur son bras gauche un chat et se peignant de la main droite; des pieds de lits, de tables et de fauteuils reproduisant des pieds de lion, de taureau ou de gazelle; des bras de fauteuils décorés de têtes d'oie, de gazelle ou de bouquetin; un peigne orné d'un bouquetin qui met un genou en terre; divers sceptres ou attributs terminés, d'un bout par une main, et de l'autre par une tête d'épervier; des aiguilles de tête ornées d'un singe assis; des boîtes de toilette ayant pour motif une jeune femme nue, allongée comme en nageant, et tenant dans ses mains une oie du Nil; enfin, des cuillers de toilette dont les manches reproduisent des sujets très-variés, entre autres un esclave portant une cruche, une jeune fille qui joue du luth, un chien qui tient une coquille dans sa gueule (4).

L'Assyrie a fourni aussi un bon nombre de monuments de la vie privée en bois sculpté.

Il n'est pas douteux qu'on ait sculpté le bois dans l'empire romain, mais les terres humides de l'Europe n'ont pas pu, comme les terres brûlées de l'Afrique et de l'Asie, préserver de la

(1) *Natural. Hist.*, lib. VII, § 57.

(2) PAUSANIAS, *Voyage en Grèce*, liv. II et VII. — WINCKELMANN, *Hist. de l'art dans l'antiquité,* liv. I, ch. II, et liv. VI, ch. I.

(3) PAUSANIAS, liv. II, chap. XXXII et X.

(4) Salle civile, armoires A, K, D, et vitrines G, M et N.

destruction de minces objets de bois. Si les monuments nous font défaut, quelques textes subsistent pour nous apprendre que la sculpture en bois y était en honneur.

En effet, une loi exemptait de toute imposition personnelle les sculpteurs en bois qui produisaient des figures d'hommes et d'animaux (1). Un auteur grec anonyme, qui a écrit sur les antiquités de Constantinople, parle aussi d'un bas-relief de bois que Constantin le Grand avait fait placer dans le Forum (2).

Nous avons dit que la grande sculpture avait été abandonnée dans l'empire d'Orient depuis Léon l'Isaurien. La sculpture en bas-relief de petite proportion continua à être cultivée; mais il est à croire que l'ivoire obtint, jusqu'au quatorzième siècle, la préférence pour les pièces à l'usage de la vie privée. Nous avons pu, en effet, signaler un assez grand nombre de plaques d'ivoire sculptées par des artistes grecs depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du treizième; mais nous ne connaissons aucune sculpture byzantine en bois qui soit antérieure à cette dernière époque.

Au quatorzième siècle, la rareté de l'ivoire amena sans doute les sculpteurs grecs à se servir du bois. Nous pouvons signaler, à partir de ce moment, des monuments de sculpture religieuse exécutés en bois. Nous citerons d'abord une très-belle croix sculptée à jour sur les deux faces, qui appartenait à la collection Debruge Duménil. Des inscriptions grecques, gravées en relief, donnent l'explication de chacun des sujets, fort nombreux, qui s'y trouvent reproduits, et le savant helléniste Hase, qui les a déchiffrées, a pensé, à l'inspection des caractères, qu'on devait assigner à ce monument la date du quatorzième siècle (3). A côté de cette croix il en existait une autre, également sculptée à jour et portée sur une tour octogone, dont toutes les faces ne présentaient pas moins de quarante-huit bas-reliefs. Une inscription grecque, gravée en intaille, apprenait que cette croix avait été terminée en 1567 par George Lascaris (4).

Il existe encore dans les collections un assez grand nombre de sculptures grecques taillées et découpées à jour; mais elles sont toutes, comme les deux croix de la collection Debruge, de l'époque de la décadence. Les artistes qui les ont faites avaient complétement renoncé à donner carrière à leur imagination, et ils ont tous suivi un patron adopté par l'usage. Le dessin, à partir du treizième siècle, devint de plus en plus médiocre, et il est difficile de déterminer la date de ces ouvrages, qui se ressemblent tous. Ils tirent leur principal mérite de la finesse extrême de leur exécution : ce sont des œuvres de patience plutôt que des travaux d'art; ils sont cependant encore fort recherchés. Depuis la chute de l'empire d'Orient, on a fait beaucoup de ces sculptures à jour au mont Athos, en Roumanie, en Russie, et il est souvent fort difficile de distinguer les productions modernes ou peu anciennes de celles qui sont antérieures à la domination des Turcs.

(1) L. II, Cod. Theod., ap. *Not. dignit. imper. Rom. et in eam* Panciroli *Commentarium.* Lugd., 1608, p. 197.

(2) *Breves enarrationes chronographicæ*, ap. Banduri, *Imperium orientale: Ant. Const.*, lib. V. Par., 1711, p. 84.

(3) Jules Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, n° 2, p. 413. Cette croix a été adjugée 1035 francs à la vente de la collection Debruge, en 1850.

(4) *Ibid.*, n° 39, p. 417. Elle a été adjugée 612 francs à la vente de la collection Debruge.

II

Au moyen âge en Occident.

En Occident, jusque vers le milieu du treizième siècle, on s'occupa peu de sculpter le bois.

Il est certain qu'on a construit des meubles de bois durant les deux premières périodes du moyen âge, mais on préférait les décorer par des peintures ou les couvrir de riches étoffes plutôt que de les enrichir de sculptures (1). L'or, l'argent et l'ivoire avaient la préférence pour les statuettes et les bas-reliefs de sainteté destinés aux autels ou à l'intérieur des appartements. On pourrait croire, il est vrai, que si les monuments nous font presque entièrement défaut, c'est qu'ils ont péri : mais la rareté des textes mentionnant des sculptures en bois vient démontrer que la vileté de la matière avait fait négliger le bo ispour les ouvrages d'art. Nous ne trouvons à mentionner qu'un bas-relief de bois de cyprès qui existait en 831 dans le trésor de l'abbaye de Saint-Riquier (2), la porte du portail nord de Sainte-Marie du Capitole à Cologne, du commencement du douzième siècle (3), et un groupe de bois peint reproduisant le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, que fit faire, à l'abbaye de Saint-Bertin, l'abbé Simon, qui avait obtenu en 1176 le gouvernement de cette communauté (4). L'histoire du monastère de Vézelay fait encore mention d'un moine sculpteur en bois du nom de Lambert, qui y vivait en 1165 (5).

Mais, dès le milieu du treizième siècle, le bois devint fort en vogue en France, en Italie et en Allemagne, et fournit aux sculpteurs des matériaux abondants, dont ils surent tirer un grand parti pour ciseler des portes, des retables, des stalles, avec une admirable délicatesse et une complication étonnante de détails. Des statues, même de grande proportion, furent taillées dans des pièces de bois de chêne, dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail. La vignette qui ouvre ce chapitre donne la reproduction d'un dossier de selle qui a dû appartenir à un chevalier compagnon de saint Louis. C'est une pièce d'un dessin très-correct et d'une grande élégance, qui donne une haute idée de l'habileté des artistes ornemanistes du treizième siècle (6). Le goût pour la sculpture en bois fut encore plus prononcé au quinzième siècle. Les textes et un assez grand nombre de monuments encore subsistants viennent en fournir la preuve.

Les comptes et les inventaires royaux nous font voir que les sculptures en bois étaient jugées dignes de figurer dans le trésor des princes. Charles V en possédait plusieurs pièces. On lit en effet dans l'inventaire de son trésor : « Ung grand tableau de bois à quatre chapi-

(1) Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné du mobilier français*, p. 4.

(2) *Chronicon* Hariulfi *monachi S. Richarii Cent.*, ap. d'Achery *Spicilegium*, t. IV, p. 419.

(3) Elle a été reproduite par M. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des Christ. Mitt. in den Rheinlanden*, pl. XL.

(4) *Cartularium Sithiense*, pars III, § 22, p. 343, publié par Guérard, *collection des Cartulaires*, t. III.

(5) *Hist. Vizeliac. monast.*, ap. d'Achery *Spicilegium*, t. II, p. 551.

(6) Cette pièce, qui appartenait à la collection Debruge, n° 1 du Catalogue déjà cité, avait été adjugée, à la vente de cette collection, à M. Evans moyennant 1035 francs ; lorsqu'on a vendu la collection de cet amateur, en 1863, elle a été adjugée à M. Dutuit, de Rouen, pour 2000 francs.

» teaulx, où est Nostre-Seigneur, Nostre-Dame, saint Jehan et saint Jehan l'Evangéliste ; — » ung image de Nostre-Dame de boys de quatre piez de long ; — ung tableaux de bois de six » pieces istoriez ; — ung image de Nostre-Dame de boys tenant son enfant à senestre ; — » ung tableaux de boys de quatre pieces que Girard d'Orléans fist (1). » Cet artiste était non-seulement sculpteur, mais peintre ; il vivait sous le roi Jean ; son nom figure ainsi dans les comptes d'Étienne de la Fontaine, argentier de ce prince pour l'année 1451 et le premier semestre de 1452 : « Une aune de veluau baillé à maistre Girard d'Orléans, paintre, pour » couvrir deux chaires pour madame la Dauphine, l'une pour atourner, l'autre pour » lever (2). » Il pourra paraître singulier de voir un peintre se charger de faire couvrir deux fauteuils, mais au moyen âge les artistes attachés à la maison des rois et des princes faisaient un peu de tout. Girard avait sans doute enrichi les deux chaires de peintures et s'était chargé de les livrer entièrement terminées.

On lit encore dans un inventaire des joyaux et de l'argenterie du roi Charles VI, daté de 1418 : « Un cruxefilz de bois sur un arbre vert brossonné ; — un image de bois de Nostre- » Dame qui tient son enfant par le pié ; — un image de saint Jehan, de bois, tenant un livre ; » — uns tableaux de bois de cinq pieces, et y a une pitié ou millieu (3). »

On trouve encore dans les églises et dans les musées quelques statues de bois, françaises, du quatorzième siècle et du quinzième. Le musée de Cluny conserve entre autres une statuette de saint Louis de soixante-six centimètres de hauteur, qu'on dit provenir d'un retable de la sainte Chapelle du Palais, et une statue de sainte Madeleine, de plus d'un mètre de hauteur, qui appartenait antérieurement à la collection Debruge Duménil (4).

Les ducs de Bourgogne donnèrent, comme les rois de France, des encouragements à la sculpture en bois. Plusieurs artistes flamands, leurs sujets, se rendirent célèbres en ce genre de travail. En 1391, Philippe le Hardi fit faire par Jacques de Baerze, sculpteur flamand, deux retables pour l'ornement de l'église qu'il avait fondée à Champmol-lez-Dijon. Ces deux retables ou tableaux d'autel se ferment à volets ; ils ont un mètre soixante-deux centimètres de hauteur, leur largeur est de deux mètres soixante centimètres. Étant ouverts, ils offrent chacun cinq mètres vingt centimètres de développement. Après avoir été restaurés convenablement, ces beaux spécimens de la sculpture du quatorzième siècle ont été placés dans le musée de Dijon (5). Chacun de ces retables reproduit trois sujets en figures de ronde bosse ; les vêtements des personnages sont enjolivés de feuillages d'or bruni sur un fond rehaussé de diverses couleurs. Dans le premier, l'artiste a représenté au centre la scène de la crucifixion, à gauche l'adoration des mages, à droite la mise du Christ au tombeau. Dans le second, au centre, le supplice de l'impératrice, femme de l'empereur Maxime, en présence de sainte Catherine d'Alexandrie, sujet traité d'après le récit de la Légende dorée ; à gauche la décollation de saint Jean-Baptiste, et à droite la tentation de saint Antoine. Tous ces

(1) *Inventaire des meubles et joyaulx du roi Charles le Quint, commancé le* 21 *janvier* 1379, ms. Biblioth. impér., n° 2705, ancien 8356, fol. 186, 188, 209, 213 et 232.

(2) *Compte d'Estienne de la Fontaine, argentier du roi, de* 1351 *à* 1355, ms. Arch. de l'empire, KK. 8, fol. 131.

(3) *Inventaire de tous les joyaulx et vaisselle d'or et d'argent et autres du* 4 *septembre* 1418, ms. Arch. de l'empire, KK. 39, fol. 25 et 26.

(4) N°s 1964 et 1965 du Catalogue de 1861.

(5) N°s 711 et 712 du Catalogue de 1842.

sujets sont sagement composés : les figures ont des mouvements justes, et les visages, de l'expression; les plis des vêtements sont disposés avec art : tout annonce que l'artiste avait étudié la nature. Ces beaux ouvrages ne sont pas inférieurs à la plupart des travaux des artistes italiens du quatorzième siècle. Les sujets sont placés au-dessous de décorations dans le style ogival, très-finement traitées. L'intérieur de chaque battant des volets est orné de cinq figures de saints de quarante et un centimètres de hauteur.

Les archives de Louvain ont fourni le nom d'un autre sculpteur en bois appartenant à la Flandre, Claës de Bruyn. Il fit en 1422, pour l'église de la ville, une statue de la Vierge qui fut peinte et dorée suivant l'usage généralement pratiqué au quatorzième siècle et au quinzième (1).

Les noms de deux autres artistes flamands, Henri et Guillaume, qui vivaient à la même époque, nous sont donnés par une inscription qu'ils ont laissée sur les armoires de la sacristie de l'église Saint-François de Ferrare, qu'ils enrichirent de sculptures en 1443 (2).

Malgré la magnificence déployée par Philippe le Bon, ce fastueux duc de Bourgogne ne dédaignait pas les statuettes de bois sculpté. Dans l'inventaire de ses joyaux d'or et d'argent, on rencontre un groupe ainsi décrit : « Ung ymage de Nostre-Dame, de boys, assise, et deux » anges de boys aux II costez, l'un tenant une harpe et l'autre une vielle, seant sur ung » entablement de boys, à clerevoyes, bordé de noir, que soustiennent IIII lions de boys (3). » Et ce groupe de figures de bois est compris dans le chapitre des « ymages d'or et d'argent ». Il fallait bien que le mérite de la sculpture lui eût valu un pareil honneur.

La sculpture en bois a été fort en vogue en Italie depuis le milieu du quatorzième siècle jusqu'à la fin du quinzième, et nous pouvons signaler un assez grand nombre d'artistes qui se sont adonnés à ce genre de travail. L'inventaire du dôme de Sienne, dressé en 1467, constate qu'il existait plusieurs groupes et statues de bois dans l'église. Dès 1362, Francesco del Tonghio avait enrichi les stalles du chœur de grandes figures de ronde bosse disposées dans des niches élégantes. Ce travail fut continué par son fils Giacomo. Ces stalles existent encore (4). La chapelle du palais public de Sienne conserve aussi de la même époque une lampe de bois sculpté d'un dessin délicieux, enrichie de charmantes figurines qui pourraient bien avoir été faites par Francesco ou par son fils. M. Didron a donné dans les *Annales archéologiques* la gravure de cette jolie pièce (5).

Au commencement du quinzième siècle florissait à Sienne un habile sculpteur en bois, maître Francesco, fils de Domenico di Valdambrino. Il fit en 1409, pour le dôme, quatre statuettes des saints patrons de l'église : S. Sano, S. Savino, S. Crescenza et S. Vetorio. Ces statuettes, qui portaient des coffrets renfermant des reliques, étaient sur le maître autel (6).

A peu près à la même époque, deux grands artistes, Brunelleschi, le constructeur de la

(1) Arch. de Louvain, citées par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. CXIV.

(2) « Hoc opus fecerunt duo Alemani de partibus Brabantiæ, S. Henricus et Guillelmus, 1443. » (CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 196.)

(3) *Inventaire des joyaulx d'or et d'argent, reliques, aournemens et autres choses de chapelle appartenans à M. S. le duc de Bourgogne... du* XIIe *jour de juillet l'an mil* CCCC. *et vingt*, publié par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 238.

(4) *Inventario del duomo e dell' opera di Santa Maria di Siena cominciato a di* X *aprile* M.CCCC.LXVII, ms. archives du dôme de Sienne, livre Ier des *inventaires de* 1420 *à* 1481, in-folio.

(5) Tome XVI, p. 5.

(6) *Inventario del duomo. — Libro debit. e cred. dal 1404 al 1419*, p. 225, ms. archives du dôme.

coupole de la cathédrale de Florence, et le célèbre sculpteur Donatello, sculptaient chacun de leur côté un crucifix de bois. Celui de Brunelleschi fut placé dans l'église de Santa-Maria Novella, à Florence; celui de Donatello, dans celle de Santa-Croce, de la même ville, où on le voit encore (1). Un peu plus tard, Donatello sculpta une statue de bois de la Madeleine pour le baptistère de Saint-Jean de Florence (2). Cette statue, d'un grand mérite, est aujourd'hui placée au-dessus d'un autel, à gauche, en entrant par la porte du milieu.

Lorenzo di Pietro, surnommé il Vecchietta, sculpteur de talent, dont on voit à Sienne des sculptures de bronze très-remarquables, sculpta en 1442, pour la cathédrale de cette ville, une statue de bois du Christ sortant du tombeau. Elle était placée au centre du maître autel (3).

A peu près à la même époque, travaillait à Florence Antonio, fils de Nicolò; il fut appelé à Ferrare en 1451, afin d'y sculpter des statues de bois destinées à l'ornementation de la sacristie de l'église cathédrale (4).

Le célèbre Florentin Andrea del Verrocchio (1432 † 1488), qui cultiva tous les arts avec succès, et fut tout à la fois orfévre, sculpteur, graveur, peintre et musicien, ne pouvait manquer, pour suivre les goûts de son temps, de sculpter le bois. Vasari nous apprend en effet qu'il fit plusieurs crucifix de bois (5).

L'Allemagne ne le céda ni à la France ni à l'Italie dans l'art de sculpter le bois. De belles sculptures en bois que l'on rencontre dans les églises, notamment à Augsbourg, à Bamberg, à Nuremberg, à Ulm, à Clèves et à Cologne, sont les témoignages incontestables du talent des artistes qui se livraient à ce genre de travail. Les sculpteurs en bois de l'Allemagne acquirent une si belle réputation, que plusieurs d'entre eux furent appelés en Italie pour y exercer leur art. L'inventaire du dôme de Sienne, de 1467, constate qu'il s'y trouvait alors une statue équestre de bois, ouvrage d'un artiste allemand du nom de Jean (6). Cet artiste est sans doute celui qui, après avoir travaillé à Florence, alla à Rome, en 1457, avec une lettre de recommandation de la seigneurie de Florence pour le cardinal Colonna. Dans cette lettre, la seigneurie le signalait au cardinal comme un sculpteur d'un grand talent, s'adonnant surtout à faire des crucifix (*sculptor egregius presertim in crucifixis effigiendis*) (7). Vers le milieu du quinzième siècle, une école de sculpture en bois s'éleva à Calcar, ville du duché de Clèves, non loin de la rive gauche du Rhin. Elle répandit ses produits dans toutes les villes des provinces qui avoisinent le fleuve (8).

On peut citer, parmi les sculptures en bois les plus remarquables de l'Allemagne, celles de Lucas Moser, dans l'église de Tiefenbronn, de 1431, représentant la Madeleine portée par des anges; au même endroit, au-dessus de l'autel, une descente de croix de Schülheim,

(1) Vasari, *Vita di Donato*. — Cicognara, *Stor. della scult.*, a donné la gravure des deux crucifix, t. II, pl. V.

(2) Vasari, *Vita di Donato*. — Cicognara, *Stor. della scult.*, en a donné la gravure, t. II, pl. VI.

(3) *Inventario del duomo di Siena*, cit. — *Libro debit. e credit. ad an.* 1442, ms. archives du dôme de Sienne.

(4) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 196.

(5) Vasari, *Vita del Verrocchio*.

(6) « Una statua di Lemgnio a chavallo fu fatta per Giovanni thedesco, sta dremto a la porta di mezo della chiesa. » (*Inventario del duomo di Siena*, déjà cité.)

(7) *Lettera della signoria di Firenze del* 27 *maggio* 1457, ms. arch. des réformes de Florence, filza 50, publiée par Gaye, *Cart. d'art.*, t. I, p. 174.

(8) M. le Dr Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, t. I, p. 23.

de 1468; les tableaux sculptés dans le dôme d'Ulm, qu'on attribue à Daniel Mouch (1521); les bas-reliefs de Veit Stoss, de Krakau (1447 † 1542), placés au-dessous de l'orgue, dans l'église de Bamberg; un grand crucifix du même artiste, avec les statues de la Vierge et de saint Jean, dans l'église Saint-Sebald de Nuremberg; du même encore, un grand médaillon suspendu à la voûte de l'église Saint-Laurent de Nuremberg, représentant la Salutation angélique et daté de 1518. Veit Stoss se distingue par une manière tendre et naïve qui donne une grâce particulière à ses figures de femmes, bien qu'elles soient un peu maniérées. Parmi les œuvres que nous venons de citer, il en est plusieurs qui appartiennent au seizième siècle; mais Veit Stoss était de l'école allemande du quinzième, et quoique l'influence italienne se fût fait sentir en Allemagne dès le commencement du seizième siècle, il n'avait rien emprunté au style italien de la Renaissance, et avait conservé dans ses œuvres, de même que la plupart des artistes allemands du premier tiers du seizième siècle, un cachet d'originalité tout particulier.

III

Stalles et retables en bois sculpté.

Ce fut principalement dans les stalles et dans les retables que se développa l'art de sculpter le bois.

On ne saurait dire exactement l'époque de l'introduction des stalles dans le chœur des églises; mais il est constant qu'elles devinrent d'un usage presque général à partir du treizième siècle, lorsque le style ogival eut été adopté. Dès que les bas côtés furent établis autour du sanctuaire, les prêtres voulurent être défendus contre le froid, le vent et l'humidité par des boiseries qui, élevées au-dessus des siéges, enfermaient le chœur.

La stalle est composée de différentes parties : la marche ou socle; la tablette, qui sert de siége et tourne sur charnières ou pivots pour être relevée; la miséricorde, petit appendice attaché sous le siége, et sur lequel on peut se reposer en restant presque debout, lorsque ce siége est relevé; la paraclose, cloison qui sépare la stalle des stalles voisines et dont les deux extrémités reçoivent le nom de museaux; les accoudoirs, placés sur le rampant de la paraclose pour appuyer les bras; le haut dossier, grand lambris qui s'élève au-dessus du dossier bas de la stalle; le dais ou baldaquin, attaché au haut dossier et formant un abri au-dessus de la stalle; enfin, les lambris qui encadrent les rangées des stalles hautes, auxquels on a donné le nom de jouées. Un prie-Dieu existe au devant de chaque stalle, et sert de dossier à une stalle basse lorsqu'il y en a deux rangées.

Les différentes parties des stalles, sauf le socle et le siége, ont reçu, dans un grand nombre d'églises, durant l'époque ogivale, une très-riche ornementation sculptée, souvent remarquable par la profusion des détails.

Les miséricordes sont ordinairement décorées de feuillages, mais elles offrent souvent des sujets fantastiques : dragons, sirènes, chiens, ours, monstres hybrides de toutes espèces; on y voit même des personnages dans des postures bizarres ou grossières et des caricatures, comme une truie qui file et trois têtes dans un bonnet. La paraclose emprunte la légèreté et la grâce de l'échancrure qui y est ordinairement pratiquée et que

le sculpteur couvre de feuillages et de rinceaux qui se courbent en volutes ouvragées et même de figurines d'hommes ou d'animaux. Le haut dossier est enrichi de bas-reliefs dont les sujets ne sont pas tirés uniquement de l'Ancien Testament et de l'Évangile ; les sculpteurs ont souvent donné carrière à leur imagination en y reproduisant des scènes de la vie privée et des compositions gracieuses de fleurs et de fruits avec de petits animaux. Les sujets sont parfois encadrés dans des faisceaux de colonnettes ou dans des pilastres décorés de niches qui renferment des statuettes. Des statues de grande proportion accompagnent même les lambris. Les jouées reçoivent les plus belles décorations, et les bas-reliefs qu'on y voit se détachent souvent sur un fond ajouré ; souvent aussi une statue s'élève au devant de la jouée à l'entrée des stalles. Les plafonds, composés d'abord d'un plan incliné pour toute une rangée de stalles, prennent, à partir du quinzième siècle, une grande importance : ils s'arrondissent en voussures ; bientôt chaque siége reçoit un dais décoré d'ogives, d'aiguilles, de clochetons, de pendentifs, de culs-de-lampe, et le sculpteur habile ne manque pas d'introduire de jolies statuettes au milieu de toutes ces décorations.

Les anciennes stalles de nos grandes cathédrales de Chartres, de Bourges, de Paris, de Reims et des églises abbatiales de Saint-Denis et de Saint-Remi de Reims, qui dataient du treizième siècle, ont été refaites et il en reste fort peu de ce temps en France. Nous citerons celles de Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Marne), qui sont entières (1) ; celles de la cathédrale de Poitiers, que fit exécuter Jean de Moléon, évêque de cette ville en 1239 (2) ; et des fragments intéressants de celles de Saint-Andoche de Saulieu (3).

Les stalles du quatorzième siècle manquent en France ; nous en indiquerons plus loin quelques exemples de cette époque qui sont en Allemagne. Les spécimens du quinzième siècle se rencontrent au contraire assez fréquemment en France. Nous pouvons citer les stalles de l'église de Flavigny (Côte-d'Or) ; celles de la cathédrale de Saint-Claude (Jura), exécutées en 1455, par Jean de Viéry (4) ; celles de la cathédrale de Rouen, qui furent faites de 1457 à 1469, sous la direction de Philippot Viart : Laurent Adam d'Auxerre y a travaillé ; et celles de Notre-Dame de Rodez, des dernières années du quinzième siècle.

La France a conservé un assez grand nombre de belles stalles du seizième siècle. La première mention est due aux merveilleuses stalles de la cathédrale d'Amiens, qui sont au nombre de cent seize : elles furent faites, de 1508 à 1522, par Alexandre Huet et Arnoult Boulin, menuisiers, sous la direction de Jean Turpin, avec le concours du sculpteur Antoine Avernier (5). Nous citerons ensuite celles de la cathédrale d'Auch, exécutées de 1520 à 1529, qui sont parfaitement conservées ; celles de l'ancienne abbaye d'Orbais (Marne), faites en 1520, par les soins du cardinal de Vendôme, qui en était abbé ; celles de l'ancienne église collégiale de Champeaux (Seine-et-Marne), sculptées en grande partie par Falaise de Paris, qui vivait en 1522 ; celles de Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne), que fit faire l'évêque Jean de Moléon, en 1535 ; celles de l'église de l'ancien prieuré de Solesme, de 1553 ; celles de la cathédrale d'Alby, dont l'enceinte, qui se continue dans le pourtour du sanc-

(1) Elles ont été publiées par MM. Sauvageot, *Chapelle de Notre-Dame de la Roche.* Morel, 1863.

(2) Quelques parties ont été gravées dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 49.

(3) M. Viollet-le-Duc les a reproduits dans son *Dictionnaire de l'architecture*, t. VIII, p. 462 et 463.

(4) M. Viollet-le-Duc en a publié de belles parties dans son *Dictionn. de l'architect.*, t. VIII, p. 446 et 467.

(5) M. Viollet-le-Duc en a donné quelques fragments (*Dictionn. de l'architecture*, t. VIII, p. 469 et 470).

tuaire, est décorée de belles statues sous des dais; enfin celles des églises de Brou (Ain), de la Chaise-Dieu (Haute-Loire) et de Pontigny (Yonne).

Nous signalerons, en Allemagne, les stalles de l'église de Xanten, ville de l'ancien duché de Clèves, près de la rive gauche du Rhin, de la fin du treizième siècle. Du quatorzième siècle, celles de Saint-Géréon de Cologne (1) et celles d'Anellau (2). Du quinzième siècle, celles de l'église de Clèves, de 1474; celles de l'église d'Emmerich, de 1486, et celles de l'église de Calcar, toutes trois dues à l'école de sculpture en bois de Calcar dont nous avons parlé (3).

Nous devons une mention particulière aux stalles de la cathédrale d'Ulm. Ces stalles, au nombre de quatre-vingt-douze, sont enrichies d'un nombre considérable de belles statues. D'un côté du chœur, ce sont des hommes parmi lesquels on distingue Socrate, Sénèque, Quintilien, Cicéron; puis des patriarches et des prophètes : Isaïe, Ézéchiel, David et autres, les douze apôtres et quelques saints. De l'autre côté, sont placées les femmes. On y voit les sept sibylles; puis Marie, sœur de Moïse, Sara, Ruth, et autres femmes juives au nombre de dix-huit; au rang supérieur, des saintes femmes chrétiennes faisant face aux apôtres et aux saints. L'ornementation vaut les statues. Les accotoirs, les miséricordes, les panneaux inférieurs, sont décorés de végétaux, d'animaux et de figures fantastiques. Des ceps de vigne et des tiges de houblon se marient avec les tournesols et les chardons en fleur. Des dragons, des chiens, des lions, des écureuils, des coqs et des aigles animent cette végétation luxuriante. L'auteur de ce grand et bel ouvrage est George Syrlin, qui ne mit que cinq ans à l'exécuter, de 1469 à 1474.

En Italie, il y a aussi de fort belles stalles dans les églises. Nous citerons, dans l'église cathédrale de Sienne, quelques belles parties qui restent encore de celles qui furent exécutées, de 1362 à 1387, par Francesco del Tonghio et ses fils; dans l'église Saint-George le Majeur, à Venise, celles que fit le Flamand Albert Brule (4) et celles qui furent exécutées, au seizième siècle, par l'artiste français Richard Taurin dans le chœur de la cathédrale de Milan (5) et à Sainte-Justine de Padoue.

Cicognara cite avec éloge les stalles de la cathédrale de Placencia (Espagne), sculptées par Centellasso (6).

En France et dans les Flandres, jusqu'à la fin du quinzième siècle, et même dans les premières années du seizième, on vit paraître des retables d'une très-grande élévation, étalant tout ce que la sculpture du temps pouvait produire de plus délicat, et offrant, au milieu de décorations architectoniques dans le style de leur époque, des scènes sculptées en ronde bosse ou en haut-relief qui renfermaient une quantité considérable de petites figures.

Nous avons déjà parlé des deux beaux retables que fit exécuter le duc de Bourgogne

(1) Quelques fragments sont reproduits dans les *Annales archéol.*, t. IX, p. 129.

(2) M. VIOLLET-LE-DUC les a gravées dans son *Dictionnaire de l'architect.*, t. VIII, p. 464.

(3) M. AUS'M WEERTH les a reproduites dans les planches VIII, IX et XV de ses *Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden.*

(4) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 449.

(5) IDEM, *ibid.*

(6) IDEM, *ibid.*, p. 202.

Philippe le Hardi, à la fin du quatorzième siècle, et qui sont aujourd'hui conservés au musée de Dijon. Le musée de Cluny en possède un d'une grande dimension, où sont représentées les principales scènes de la vie et de la passion du Christ. Ce retable provient de l'église de Champdeuil, village du département de Seine-et-Marne. La sculpture est un peu rude, mais elle offre un grand caractère (1).

Les Allemands s'adonnèrent surtout à ce genre de sculpture. Suivant le docteur Kugler, il aurait pris naissance en Allemagne, où il jouissait de beaucoup de faveur dès la fin du treizième siècle (2). Il est certain que, malgré la destruction d'un grand nombre de ces retables à l'époque de la réforme, on rencontre encore en Allemagne, et surtout dans la Souabe, de très-importants qui appartiennent au quinzième siècle et au premier tiers du seizième. Nous pouvons signaler entre autres, à Rothenbourg, le retable du maître autel de l'église Saint-Jacques, de 1466; à Bamberg, dans la chapelle de la Sépulture, le beau retable colorié d'Adam Kraft († 1507); à Augsbourg, dans l'ancienne église Saint-Ulrich, les retables à quatre étages, qui s'élèvent presque jusqu'à la voûte au-dessus du maître autel, au fond de l'abside, et au-dessus des deux autels placés dans les transsepts : on voit au centre de ces retables un sujet principal en figures presque de grandeur naturelle; dans le dôme de Schleswig, le retable de Hans Brüggemann, sculpté en 1521. Aucun de ces retables n'égale en hauteur celui de l'église Saint-Kilian d'Heilbronn, qui est élevé en arrière du maître autel, au fond de l'abside. Il est divisé en trois parties : un soubassement, une partie centrale et une partie supérieure. Le soubassement est partagé en trois arcades au-dessous desquelles sont des figures à mi-corps; dans l'arcade centrale, on voit le Christ, présenté au peuple par la Vierge et saint Jean *Ecce homo*. La partie centrale est divisée en cinq niches, où sont placées des statues en pied plus grandes que nature : la figure de la Vierge est dans celle du centre; des figures de saints occupent les autres. Dans la partie supérieure, au centre d'une décoration ogivale découpée à jour et décorée de niches renfermant des statuettes, s'élève une croix sur laquelle le Christ est attaché; la Madeleine, à genoux, embrasse le pied de la croix; la Vierge et saint Jean sont debout au-dessous. Ce beau retable est accompagné de deux bas-reliefs de bois disposée à droit et à gauche du soubassement.

Nous avons parlé de l'école de sculpture qui s'était formée à Calcar vers le milieu du quinzième siècle trois retables, d'une grande proportion, qui proviennent de cette école, existent dans l'église de cette ville. Il y en a deux de la seconde moitié du quinzième siècle, le troisième est du seizième. Celui qui s'élève en arrière de l'autel principal, et dans lequel on a reproduit toutes les scènes de la passion du Christ, contient plus de cent vingt figures, dont la plupart ont au moins trente centimètres. Nous citerons encore l'autel de la Vierge et son retable de quatre mètres et demi de hauteur, du seizième siècle, dans l'église de Xanten. L'histoire de la mère du Christ y est retracée dans huit tableaux sculptés d'une composition excellente et d'une exécution parfaite. Sa statue s'élève au-dessus du retable.

Un des caractères particuliers de la sculpture en bois du quatorzième siècle et du quinzième, c'est qu'en général elle est peinte et dorée. Le goût pour la sculpture polychrome était alors si répandu, surtout en Allemagne, qu'on rencontre souvent des statuettes

(1) N° 2809 du Catalogue de 1861.

(2) *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgard, 1842, p. 770.

d'or et d'argent coloriées : telle est celle dont nous avons donné la reproduction dans la planche XXVII de notre album.

On trouve aussi en Allemagne un assez grand nombre de retables de la seconde moitié du quinzième siècle et du commencement du seizième, à l'exécution desquels le peintre et le sculpteur ont également concouru. La partie centrale, en renfoncement, présente une grande scène sculptée en haut-relief, que des volets viennent recouvrir ; ces volets sont enrichis intérieurement et extérieurement de peintures appartenant aux premiers maîtres allemands de l'époque. Souvent c'était le peintre qui fournissait le dessin de la partie sculptée de cette espèce de triptyque ; il en dirigeait alors l'exécution, et quelquefois il y travaillait lui-même (1). On rencontre maintenant de ces monuments incomplets : les volets peints sont venus, comme tableaux, enrichir quelque musée ; la partie sculptée, moins appréciée et séparée des volets, est restée dans les églises ou bien a été détruite. C'est ainsi qu'on voit à Vienne, dans la belle galerie du prince de Lichtenstein, les deux volets d'un triptyque de la main d'Albert Dürer, dont le panneau central, qui sans doute était sculpté, n'existe plus.

A côté des retables de grande proportion, il en existe de petits qui ont été destinés à orner les chapelles, les oratoires, à être placés au chevet du lit, et qui par leur dimension constituent des monuments de la vie privée. En général, leur exécution est délicate et soignée, et il n'est pas douteux que les meilleurs artistes ne se soient adonnés à ce genre de travail. Ils reçoivent en Allemagne le nom d'autels domestiques (*Hausaltärchen*), qui leur convient parfaitement.

Le musée de Cluny possède un charmant spécimen de ces autels domestiques. La scène principale, sculptée en figures de ronde bosse de vingt-six à vingt-huit centimètres de hauteur, représente la descente de croix. Le corps de Jésus repose sur les genoux de la Vierge ; la Madeleine, agenouillée, contemple la tête du Sauveur ; saint Jean et deux saintes femmes se tiennent debout derrière la Vierge. Sur le premier plan, à droite, le donateur, moine de l'ordre des Chartreux, est à genoux. Dans le fond on aperçoit le Calvaire, sur lequel les deux larrons sont encore en croix ; à droite, Joseph d'Arimathie et Nicodème préparent le tombeau. Toutes les figures sont peintes ; la Vierge et les saints portent de riches vêtements taillés à la mode allemande du quinzième siècle. La niche qui contient la sculpture est fermée par deux volets sur chacun desquels sont peintes, à l'intérieur, trois scènes de la passion du Christ. Ces peintures sont attribuées à Martin Schongauer ou Schön, célèbre peintre et graveur d'Augsbourg († 1499). L'extérieur des volets présente en outre deux tableaux. La hauteur totale du monument est de quatre-vingts centimètres (2).

Nous signalerons encore un très-beau retable qu'on a vu à l'exposition universelle de 1867 parmi les objets appartenant au Wurtemberg. Dans la partie centrale, la Vierge a été reproduite entre deux saints évêques, en sculpture polychrome, par George Syrlin, le célèbre sculpteur des stalles de la cathédrale d'Ulm. Barthélemy Zeitblom, peintre wurtembergeois, a peint sur les volets un saint évêque et un saint moine abbé, et sur les gradins les demi-figures du Christ, de saint Mathias et d'un évêque.

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 771.

(2) Ce retable, après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (n° 1481 de la *Description* déjà citée), était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 29 du Catalogue). A la vente de cette collection, il a été acheté pour le musée de Cluny moyennant 1605 francs.



Nous reproduisons ici, planche XXI, un retable à volets, sculpté en bas-relief, qui appartient à l'école allemande du quinzième siècle. Il reproduit en petit les dispositions du soubassement et de la partie centrale du retable de l'église Saint-Kilian d'Heilbronn, dont nous avons parlé plus haut (1).

IV

Sculpture en bois au XVIe siècle.

La vogue dont jouissait la sculpture en bois au quinzième siècle se perpétua au seizième. On continua en France, en Italie et en Allemagne, de sculpter des retables et d'enrichir de figures de ronde bosse et de bas-reliefs les stalles des églises; l'ornementation des frises et des voûtes des grandes salles des palais et des édifices publics fut souvent exécutée en bois sculpté. Les artistes du second ordre s'adonnèrent surtout à la sculpture des meubles, dont nous parlerons en traitant du mobilier des habitations. Les noms de quelques-uns des meilleurs sculpteurs en bois ont été conservés. Richard Taurin, originaire de Rouen, dont nous avons déjà cité quelques travaux, était rangé au nombre des artistes de talent. Du Hancy, qui vivait sous Louis XII, se fit une grande réputation par les sculptures dont il orna les églises Saint-Médéric et Saint-Gervais à Paris (2). Les frères Jacquet firent à la même époque de belles sculptures dans l'église Saint-Gervais (3).

François Ier fit faire de grands travaux de sculpture en bois à Fontainebleau. Deschauffour et Loisonnier sculptèrent en bois de noyer, d'après les dessins de Pierre Lescot, sept figures de six pieds de haut, qui devaient entrer dans la décoration d'une horloge (4). Un peu plus tard, Roland Maillard, les deux Hardoin, Francisque et Biard, auxquels était adjoint l'Italien Ponce Trebati, exécutèrent les sculptures en bois qui ornaient les lambris, les portes, les embrasures des fenêtres et le plafond de la chambre de parade du vieux Louvre (5). Jannie, sculpteur français, alla s'établir à Florence et acquit beaucoup de renommée par ses travaux en bois. Vasari fait l'éloge d'une statue de saint Roch, de bois de tilleul, grande comme nature, que Jannie avait sculptée pour l'église de la Nunziata, où on la voit encore (6).

On comprend par là que la sculpture en bois devait être encore très-recherchée en Italie durant le seizième siècle : nous pouvons citer en effet quelques artistes italiens, qui se sont fait un nom dans ce genre de travail. Crocini est cité par Baldinucci comme ayant traité avec beaucoup de talent les sculptures en bois de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Alessandro, fils de Bartholomeo Boticelli, fut associé à Crocini pour d'autres travaux de sculpture en bois qui furent faits par ordre du grand-duc Cosme Ier (7). Cicognara désigne Gian

(1) Après avoir fait partie de la collection Debruge (n° 3 de la *Description* déjà citée), il était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 30 du Catalogue). A la vente de cette collection, il a été adjugé moyennant 1310 francs.

(2) Sauval, *Antiq. de Paris*, t. I, p. 438 et 453.

(3) Idem, *ibid.*, p. 453.

(4) *Compte de Nicolas Picart, commencé le 1er janvier* 1540 *et fini le dernier de septembre* 1550, publié par M. de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 428.

(5) Sauval, *Antiquités de Paris*, t. II, p. 35.

(6) Vasari, *le Vite de' pitt., scult. e arch.*, introduzione, scult., cap. vii.

(7) Baldinucci, *Not. de' prof. del disegno*, t. VI, p. 181 ; VII, p. 91.

Barile comme ayant exécuté, sous la direction de Raphaël, des sculptures sur les portes et les plafonds du Vatican ; Giovanni Battista et Santo Corbetti comme ayant fait, en 1541, dix statues colossales pour l'ornementation d'un arc de triomphe élevé à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint à Milan. Il cite encore Giovanni de Montepulciano et Domenico de Florence pour leurs belles sculptures des salles du dôme de Sienne, terminées en 1573 (1).

Occupons-nous maintenant des sculptures mobilières de petite proportion qui rentrent davantage dans le sujet que nous nous sommes proposé de traiter.

V

Petite sculpture allemande en bois de la première moitié du XVIe siècle.

Nuremberg, où travaillaient Adam Kraft (✝1507), Michel Wohlgemuth (✝ 1519), Peter Vischer (✝ 1529), Veit Stoss (✝ 1542) et le célèbre Albert Dürer (✝ 1528), était au commencement du seizième siècle le centre artistique de toute l'Allemagne et le rendez-vous de tous les hommes qui voulaient étudier les arts. Il se forma à côté de ces maîtres comme une pépinière d'artistes qui mirent leur talent au service de toutes les industries. Ils imprimèrent alors aux monuments de la vie privée et aux ustensiles domestiques de toutes sortes des formes si pures, ils les enrichirent d'ornements si ravissants, de figures si gracieuses, qu'ils en firent de véritables objets d'art qu'on recherche aujourd'hui avec empressement.

Parmi ces artistes du second ordre, les plus habiles produisirent un nombre considérable de petites sculptures remarquables par une conception spirituelle, par la correction du dessin et par la finesse de l'exécution. Ils y employaient le bois et diverses espèces de pierres. Les artistes les plus renommés en ce genre sont Ludwig Krug (✝ 1535) ; Peter Flötner (✝ 1546), qui a sculpté sur bois et sur pierre avec une égale perfection ; Johann Teschler (✝ 1546), et Jacob Hoffmann (✝ 1564).

Les plus grands artistes de cette époque ne dédaignaient pas de s'adonner à cette sculpture de petite proportion. On conserve au musée de Berlin une statuette de bois de sainte Barbe, un bas-relief reproduisant la famille de la Vierge, et un satyre ailé donnant de la trompe qu'on attribue à Albert Dürer (2) ; et au musée de Gotha, deux statuettes, Adam et Ève, de la plus exquise finesse, qui sont traitées dans la manière de ce grand maître. Nous avons vu en 1845, dans la collection de M. Melchior Boisseré, à Munich, deux bas-reliefs sur bois de dix à douze centimètres de hauteur, sur lesquels le monogramme de Dürer est gravé; ils représentent tous deux la Vierge debout tenant l'Enfant Jésus : l'un est daté de 1515, l'autre de 1516. Il est impossible de rien trouver en ce genre de plus ravissant.

Les musées d'Allemagne renferment un assez grand nombre de ces petites sculptures en bois du commencement du seizième siècle. Parmi celles que conservent les Vereinigten Sammlungen de Munich, on doit remarquer six petits bas-reliefs de la même main, d'un dessin vigoureux et d'une bonne exécution. Ils reproduisent des sujets très-divers : un chevalier à cheval se tournant vers une femme et un vieil homme ; un chevalier frappant de son

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. I, p. 198.

(2) Nos 1062, 1232 et 1250 du Catalogue de ce musée.

épée un vieillard; un chevalier qui caresse une femme; Moïse recevant les tables de la loi; le Christ en croix soutenu par Dieu le Père, et la célébration de la sainte messe. Nous devons citer encore une fine ciselure représentant un camp; elle est signée du monogramme P. G., avec la date de 1535 (1).

La Kunstkammer de Berlin est très-riche en sculptures en bois. Nous devons surtout signaler un petit autel domestique finement exécuté, où est gravé le monogramme de Hans Brüggemann, l'auteur du beau retable de la cathédrale de Schleswig; une figure allégorique de la Nature, de Wentzel Jamnitzer (✝ 1586), que cet habile orfévre a ensuite exécutée en argent; la Vierge à genoux en adoration, dans le style de Dürer; Adam et Ève, statuettes de l'école d'Augsbourg; cinq hauts-reliefs, sujets de la Passion, de l'école de Nuremberg, dans le style de Veit Stoss; un médaillon reproduisant la Vierge avec l'Enfant Jésus et sainte Élisabeth, de Hans Schaüfflein (✝ 1550); une petite figure de l'apôtre saint Jacques en bas-relief, pleine d'expression et d'un travail très-délicat, avec le monogramme du même artiste, qui était un peintre distingué, élève d'Albert Dürer, et un buste de ronde bosse représentant un jeune chevalier, par Hans Schwartz (2). On peut voir aussi à Paris, au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, un petit bas-relief en bois marqué d'un monogramme qu'on regarde comme celui de Lucas de Leyde, et au Musée du Louvre une figurine de Pallas et une autre de Mercure (3), un squelette d'homme et un squelette de femme (4).

VI

Portraits en bois.

Ce fut surtout dans les portraits que la petite sculpture allemande atteignit à la perfection. Ces ouvrages, empreints de réalisme, sont d'un style si pur et d'un fini si remarquable, qu'ils peuvent être comptés parmi les plus belles productions de l'art germanique, et soutenir la comparaison avec les plus beaux médaillons des artistes italiens. On les faisait sur bois et sur pierre.

La ville d'Augsbourg se montra dans ce genre de sculpture la rivale de Nuremberg. Les portraits de Nuremberg sont plus particulièrement travaillés sur pierre, ceux d'Augsbourg sur bois (5). Ce qui caractérise les premiers, c'est un style très-arrêté, très-ferme, et une grande facilité d'exécution. Dans les seconds, dont nous avons en ce moment à nous occuper, on trouve une observation naïve de la nature unie à beaucoup de grâce et de finesse. Parmi les artistes d'Augsbourg, Hans Schwartz est cité comme le plus habile. Hans Culmbach a laissé son nom, avec la date de 1528, sur un bon portrait que conserve la Kunstkammer de Berlin.

Cette application de la sculpture aux portraits de petite proportion, surtout en médaillons, a été fort en vogue pendant toute la durée du seizième siècle; les plus beaux appartiennent

(1) Nos 178 à 183 et 407 du Catalogue de ce musée.

(2) Nos 325, 1063, 1082, 1020 à 1023, 1028, 1158, 1160 et 1170 du Catalogue de ce musée.

(3) Nos 164 et 165 de la *Notice des bois sculptés et objets divers*, par M. Sauzay. Paris, 1864.

(4) Nos 177 et 178 de la *Notice* de M. Sauzay, de 1864.

(5) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 782.

au premier tiers. Ces productions de l'art, fort estimées à juste titre, sont aujourd'hui recueillies avec soin, non-seulement dans les collections particulières, mais encore dans les musées publics. Il existe un très-grand nombre de portraits-médaillons en bois à Berlin, dans la Kunstkammer (1). Les plus remarquables sont ceux de Jacob Fugger et celui d'un jeune homme par Hans Schwartz ; celui d'un homme avec le monogramme d'Albert Dürer, et ceux de Magdalena Honoldt, de Bart. Welser et de Barbara Reihlig, aussi de Hans Schwartz (2).

Les Vereinigten Sammlungen de Munich en possèdent également de fort beaux : ceux de Sébastien et d'Ursule Liegsalz, datés de 1517, et ceux de Laurent et d'Élisabeth Kreller, de 1520, tous quatre de Dürer, sont d'une admirable finesse d'exécution (3).

A Vienne, on fait tant de cas des portraits sur bois et sur pierre, que dans le cabinet des antiques on en conserve plusieurs dans les vitrines qui renferment les beaux camées antiques et ceux de la renaissance sur pierres dures. On voit là les portraits de Maximilien I[er], de Charles-Quint et celui de Ferdinand I[er] avec la date de MDXXXX. La collection d'Ambras, l'une des plus curieuses de Vienne, possède un assez grand nombre de ces portraits-médaillons, dont plusieurs très-beaux.

Le Musée du Louvre est assez riche en portraits-médaillons sur bois. Parmi ceux qui lui proviennent de la collection Sauvageot, on remarquera ceux de Henri IV, d'Anne de Clèves, d'Éléonore d'Autriche, de Steffan Keltenhofer presque de face, d'Anne Berchtold, d'Ernest margrave de Bade-Dourlach, d'Eberwein Simon et de Raymond Fugger (4). Nous reproduisons les trois derniers dans notre planche XXII. Les plus intéressants de l'ancienne collection du Louvre sont ceux de Charles-Quint, de René d'Anjou, de Jean le Constant, électeur de Saxe, et de sa femme Sophie ; d'Anthoni Deezel et de sa femme, et celui d'un porte-enseigne (5). Nous devons signaler encore, parmi les portraits en bois sculpté du Louvre, un portrait en très-haut relief de Josse Truchsess, commandeur de l'ordre Teutonique. Les belles qualités de cette sculpture l'avaient fait attribuer à Albert Dürer, mais ce grand artiste était mort depuis quelques années quand elle a été exécutée (6).

A part leur valeur artistique, ces petits portraits de bois et de pierre présentent aujourd'hui un autre intérêt, c'est d'être certainement les plus fidèles qu'on puisse rencontrer de tous les personnages importants de la grande époque du seizième siècle.

VII

Sculpture en bois microscopique.

Parmi les artistes qui sculptaient le bois avec tant de perfection en France et en Allemagne, il en est qui s'exercèrent à produire des ouvrages d'une telle finesse, qu'il faut souvent une loupe pour en apercevoir tous les détails.

(1) N[os] 1161 à 1222 du Catalogue de cette collection.
(2) N[os] 1162, 1163, 1164, 1165, 1167 et 1172 du Catalogue.
(3) N[os] 101 à 104 du Catalogue. Ils sont placés dans la seconde vitrine.
(4) N[os] 208, 209, 196, 204, 200, 193, 206 et 198 de la *Notice* de M. Sauzay, de 1864.
(5) N[os] 194 et 195, 191, 202, 203, 210, 211 et 218 de la même *Notice*.
(6) N[o] 192 de la même *Notice*.

Pl. XXII

2



1



4



3



5



SCULPTURE EN BUIS

Portraits médaillons

Sorne p. et l.

Imp. Lemercier & Cie Paris

Dans un espace de quelques millimètres, ils placèrent souvent des scènes qui contiennent vingt personnages. Si les artistes qui ont fait ces petits ouvrages ne se recommandaient que par la patience qu'il leur a fallu pour les terminer, il y aurait à leur tenir peu de compte de ce mérite ; mais plusieurs de ces fines sculptures joignent à l'extrême délicatesse de leur exécution une composition sage, un dessin correct, des figures et des attitudes pleines de sentiment et d'expression.

Le goût un peu bizarre pour les ouvrages de sculpture microscopique existait déjà dans l'antiquité. Pline nous apprend que de très-petits ouvrages de marbre avaient donné de la réputation à leurs auteurs : il cite Myrmécide, qui avait fait un quadrige avec son cocher que couvraient les ailes d'une mouche ; et Callicrate, qui avait ciselé des fourmis dont les ailes et les pattes échappaient à la vue (1).

Quelques-unes des sculptures en bois microscopiques appartiennent à la fin du quinzième siècle. Le Musée du Louvre possède de cette époque deux petites boules s'ouvrant à charnière, qui renferment un bas-relief à l'intérieur de chacune des parties hémisphériques ; l'une a quarante-cinq millimètres de diamètre, l'autre trente (2). Les plus curieuses sont du seizième siècle. Elles faisaient l'admiration de Vasari, qui signale les Allemands comme ayant excellé en ce genre de travail (3).

Le Louvre conserve deux pièces remarquables (4). La première reproduit une lettre F de soixante-treize millimètres de hauteur et de treize millimètres d'épaisseur. Elle s'ouvre à charnière, de façon à former deux F adossées. A l'extérieur, les deux côtés de la lettre sont enrichis de gracieux rinceaux de feuillages. L'F étant déployée offre à l'intérieur dix médaillons circulaires, disposés sur la haste et les barres transversales ; les plus grands ont seize millimètres de diamètre, les plus petits huit. Les parties qu'ils laissent libres sont occupées par des dragons d'une fantaisie digne de Callot et par des groupes d'enfants qui jouent entre eux. Hector, Alexandre, Jules César, Josué, David, Judas Machabée, Charlemagne, le roi Artus, Godefroy de Bouillon, sont représentés à cheval dans neuf des médaillons ; tous ces preux portent les armures et les costumes du commencement du seizième siècle. Josué a sur son écu une salamandre, emblème de François Ier, et Charles, l'aigle impérial à deux têtes sur le caparaçon de son cheval. Le dixième médaillon renferme le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean (5).

L'autre pièce reproduit une M de forme onciale, sculptée sur ses deux faces. L'artiste y a représenté dans quatre médaillons l'histoire et le martyre de sainte Marguerite d'Antioche, d'après la Légende dorée. Nous donnons, planche XXII, la reproduction de cette lettre M de la grandeur de l'exécution.

On a supposé que ces deux lettres, dont l'une retrace l'image des preux avec Josué portant l'emblème du roi chevalier, et l'autre la légende de sainte Marguerite, avaient été faites pour François Ier et pour sa sœur Marguerite d'Angoulême. Elles sont taillées dans le même bois

(1) Plinius, *Hist. natur.*, lib. XXXVI, § iv, 27.

(2) N°s 229 et 231 de la *Notice* de M. Sauzay, de 1864.

(3) *Le Vite de' scult., pitt. ed archit.*, Introduzione, Scult., cap. vii.

(4) N°s 271 et 272 de la *Notice* de 1864.

(5) On trouvera une bonne gravure de cette F avec une dissertation de M. Alfred Darcel, dans les *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 231.

et doivent être de la même main. L'F se trouvait, au dix-huitième siècle, dans le cabinet du fameux amateur Jamet (1). M. Debruge-Duménil, en 1837, l'acheta pour cent vingt francs d'un marchand de curiosités; à la vente de la collection Debruge, en 1849, elle fut adjugée à M. Hope moyennant six cents francs. La vente de la collection de cet amateur fut faite en 1855. M. Sauvageot, qui avait déjà pris la résolution de donner sa précieuse collection au Musée du Louvre, voulut réunir cette F à l'M que possédait déjà ce musée, et il soutint les enchères jusqu'à deux mille cinq cents francs pour l'obtenir.

La lettre M appartenait en 1745 à M. Bon, ancien premier président de la chambre des comptes à Montpellier, qui en a donné la gravure avec une dissertation dans l'*Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tome XVIII, p. 316. M. Bon attribue cet objet au treizième siècle. Il est inutile de discuter aujourd'hui cette opinion; le style des sculptures ne laisse aucun doute sur l'époque de son exécution, qui appartient au premier quart du seizième siècle. Ce joli bijou de sculpture existait dans la collection de M. Revoil, et est entré au Louvre par suite de l'acquisition que Charles X fit de cette collection, le 16 avril 1828.

Nous devons signaler encore, parmi les jolis bijoux de bois que possède le Louvre un cadre de miroir, de treize centimètres de hauteur sur dix de largeur, provenant de la collection Sauvageot ; il est enrichi de figurines et de bas-reliefs d'un fini ravissant (2). C'est un ouvrage de la fin du seizième siècle exécuté en Flandre, ainsi que l'indiquent des devises en langue flamande ciselées en différents endroits.

Le Grüne Gewölbe de Dresde conserve un noyau de pêche gravé par une femme, Properce Rossi, morte à Bologne en 1530, et plusieurs noyaux de cerise où sont ciselées une foule de choses; il en est un sur lequel, à l'aide d'une loupe, on peut compter jusqu'à cent têtes. Leo Proner, de Nuremberg († 1630), jouissait d'une grande réputation dans ce genre de travail (3). C'est sans doute à cet artiste qu'on doit attribuer un noyau de cerise que nous avons vu dans la collection de M. Pierre Leven, de Cologne. On pouvait avec une loupe y distinguer une foule de têtes, parmi lesquelles un pape, un cardinal et des évêques. Ces petites figures, bien modelées, ne manquaient pas d'expression (4).

VIII

Sculpture en bois de la seconde moitié du XVIe siècle et des XVIIe et XVIIIe.

Le style de la renaissance italienne, qui avait pénétré partout vers le milieu du seizième siècle, était particulièrement favorable à l'ornementation. Aussi l'industrie artistique prit-elle durant cette période un immense développement; les sculpteurs en bois s'appliquèrent à décorer les meubles et une foule d'ustensiles domestiques d'arabesques, de festons composés de fleurs et de fruits, et de rinceaux du meilleur goût. Les musées publics et les collections particulières renferment un grand nombre de charmantes productions en ce genre. Nous signalerons, comme spécimens de cette sculpture décorative, deux cadres de miroir que nous

(1) Lettres de l'abbé Barthélemy à Mercier de Saint-Léger, dans l'*Esprit des journaux*, février et mai 1779.

(2) N° 247 de la *Notice* de 1864.

(3) De Landsberg, *le Grüne Gewölbe à Dresde*. Dresde, 1845, p. 59.

(4) *Catalogue de la collection des antiquités et objets de curiosité de feu Pierre Leven à Cologne*, n° 941. Cologne, 1853.



SCULPTURE EN BOIS.

avons fait reproduire. Le premier, qui sert de frontispice à ce volume, est un chef-d'œuvre de goût et de délicatesse; il doit avoir été exécuté en Allemagne vers le milieu du seizième siècle. Après avoir fait partie de la collection Debruge-Duménil, il était passé dans celle du prince Soltykoff (1) ; à la vente de cette dernière collection, les enchères en ont porté le prix à plus de huit mille francs. Le second, que nous offrons ici à nos lecteurs, dans la planche XXIII, est conservé au Louvre (2) : c'est un ouvrage français.

Plusieurs des artistes qui sculptaient l'ivoire à la fin du seizième siècle et au dix-septième s'adonnèrent à la sculpture en bois. Ils produisirent en cette matière de jolis bas-reliefs et des statuettes du meilleur style, d'un modelé excellent et d'une grande délicatesse d'exécution. Les musées d'Allemagne en renferment un grand nombre. Parmi les ivoiriers allemands et flamands dont nous avons déjà apprécié le talent et qui sont connus pour avoir également sculpté le bois, on peut citer le célèbre François du Quesnoy, Francis van Bossiut, Simon Troger et Krabensberger. D'autres sculpteurs en bois ont laissé leurs noms sur de jolis ouvrages : Jérôme Rösch a dans la Kunstkammer de Berlin quelques bas-reliefs avec la date de 1554. Dans les Vereinigten Sammlungen de Munich, Balthasar Ableitner, du dix-septième siècle, a un beau portrait du comte palatin Henri de Neubourg, réuni à celui de sa femme, et Pendi d'Osterhofen, un bas-relief des trois rois mages (3).

Parmi les artistes français que nous avons cités comme ayant sculpté l'ivoire avec succès, il en est plusieurs qui sculptaient également le bois : Le Geret, Girardon, Guillermin, Villerme et Lacroix sont les plus renommés. Nous avons déjà donné sur ces artistes les renseignements que nous possédions, nous n'avons pas à y revenir.

La sculpture en bois, après avoir été abandonnée pendant plus de cent cinquante années, a repris faveur depuis quelque temps. Des ateliers se sont formés; mais en général leurs productions sont un peu maniérées et manquent de style. L'étude des beaux objets du quinzième siècle et du seizième qui sont conservés dans les musées publics conduiront certainement avant peu les artistes qui s'occupent de ce genre de sculpture à de bons résultats.

§ III.

PETITE SCULPTURE ALLEMANDE SUR PIERRE AU XVIe SIÈCLE ET AU XVIIe.

Nous avons dit plus haut qu'au commencement du seizième siècle, et sous la direction des grands maîtres allemands de cette époque, il s'était formé à Nuremberg et à Augsbourg un grand nombre d'artistes du second ordre dont le talent naïf et original avait produit une grande quantité de charmantes sculptures de petite proportion. Nous venons de parler des sculptures en bois, qui étaient plus particulièrement exécutées à Augsbourg. Les artistes de Nuremberg s'exerçaient de préférence sur des pierres tendres. Ils employaient l'albâtre, un marbre tendre (*feinen Marmor*), diverses espèces de pierres, mais surtout un calcaire com-

(1) N° 34 de la *Description de la collection Debruge* déjà citée ; n° 359 du Catalogue de la collection du prince Soltykoff, de 1861.

(2) N° 245 de la *Notice* déjà citée.

(3) *Catalogue des sculpt. en ivoire, bois, pierre et métal*, n°s 176 et 175. Munich, 1846.

pacte, à grain fin (*Kalkstein*), dont on se sert pour la lithographie. Cette pierre est de deux sortes : le speckstein, d'un ton gris verdâtre et d'un grain très-fin; le kehlheimerstein, d'un ton jaunâtre et d'un grain un peu moins fin.

La sculpture sur cette pierre jouissait d'une grande vogue dès le commencement du seizième siècle, et les meilleurs artistes, par passe-temps ou pour obéir à la mode, produisirent de charmantes sculptures sur cette pierre tendre. Le docteur Kugler cite comme étant bien certainement de la main de Dürer un haut-relief en speckstein représentant la naissance de saint Jean, daté de 1510, qui se trouve au Musée Britannique, et une prédication de saint Jean-Baptiste, également en haut-relief, dans la collection de Brunswick. La Kunstkammer de Berlin possède un portrait-médaillon d'un vieillard qui porte le monogramme d'Albert Dürer et la date 1514 (1) : il est bien digne de ce grand artiste. On conserve dans les Vereinigten Sammlungen de Munich plusieurs bas-reliefs ronds, sur pierre de Kehlheim, d'environ vingt centimètres de diamètre, représentant des figures de femmes avec des armoiries qui sont attribuées à Lucas Kranach (2). C'est un travail d'une grande pureté de dessin et d'une admirable finesse d'exécution.

Les musées d'Allemagne possèdent beaucoup de ces jolies sculptures sur pierre tendre à grain fin. Les artistes qui travaillaient cette matière l'employaient surtout à faire des portraits en bas-relief. On voit à Vienne, dans le cabinet des antiques, les portraits en médaillon, sur kehlheimerstein, de Maximilien Ier et de Ferdinand III, et celui de Charles-Quint sur un marbre tendre.

Nous avons dit que parmi les artistes qui s'étaient adonnés à la sculpture de petite proportion dans la première moitié du seizième siècle, les plus renommés étaient Ludwig Krug, Peter Flötner et Johann Teschler. Plusieurs bons ouvrages sur pierre de ces artistes sont conservés dans la Kunstkammer de Berlin. Il faut encore inscrire parmi les artistes de talent Augustin Hirschvogel, dont on possède dans ce musée un bon portait-médaillon d'Ursule Dürer, daté de 1530 (3).

Tous ces ouvrages en pierre de l'école allemande se font remarquer par un style très-ferme, un modelé correct et une grande finesse d'exécution; on peut les regarder comme les meilleures productions de la sculpture germanique.

La pièce la plus remarquable en speckstein que nous connaissions, est un bas-relief de quarante-sept centimètres de longueur sur vingt-sept centimètres de hauteur, sculpté par Hans Dollinger, sculpteur et graveur en pierres fines, qui jouissait en Allemagne d'une grande réputation dans la première moitié du seizième siècle (4). Il fut exécuté en mémoire de la visite que Charles-Quint fit à Henri VIII en Angleterre, en 1522. L'empereur est à cheval, revêtu de son armure; le roi, qui marche après lui, est aussi à cheval, armé de toutes pièces. Les deux souverains sont entourés de chevaliers et de soldats à pied, et suivis de quatre dames montées sur des haquenées que conduisent des soldats allemands. Tout ce cortége traverse un pont au milieu duquel s'élève un arc de triomphe. Les armes de l'Em-

(1) N° 1282 du Catalogue de ce musée.

(2) Nos 163 à 168 du *Catalogue des sculptures en ivoire, bois, pierre et métal.* Munich, 1846.

(3) N° 1286 du Catalogue de ce musée.

(4) Cette belle pièce, qui faisait partie de la collection Debruge-Duménil, n° 104 du Catalogue déjà cité, a été acquise, lors de la vente de cette collection en 1849, par M. le duc de Blacas, moyennant 4100 francs.

pire sont gravées sur ce monument, et au-dessous on lit le monogramme de l'artiste. Des chevaliers français sont emportés au milieu des eaux écumeuses du fleuve que traverse le cortége. Dans le fond du tableau à droite, du côté d'où le cortége est parti, on aperçoit la fête donnée à l'occasion de l'arrivée de l'empereur. Des seigneurs se livrent au plaisir de la danse, d'autres sont à table, d'autres s'exercent dans un tournoi, d'autres enfin partent pour la chasse. L'originalité de la composition, la vigueur et la pureté du dessin, le fini étonnant de l'exécution, la grande dimension de la pierre, font de ce bas-relief le plus précieux morceau, sans doute, de la sculpture allemande de petite proportion du commencement du seizième siècle.

Le Musée du Louvre possède quelques bonnes sculptures allemandes sur kalkstein : une Judith, bas-relief de vingt-trois centimètres de hauteur, d'un beau style, et une jeune fille embrassée par un seigneur. Ce dernier bas-relief, qui porte le monogramme de Heinrich Aldegraver, peintre et graveur, élève d'Albert Dürer, est la reproduction d'une gravure de cet artiste faisant partie d'une suite de douze sujets, connus sous le nom de *les Danseurs de noce*. Le bas-relief a-t-il été exécuté d'après la gravure, la gravure au contraire n'est-elle que la reproduction du bas-relief, c'est ce qu'il est difficile de dire. Toujours est-il que le goût bien constaté des artistes allemands de la première moitié du seizième siècle pour la sculpture sur kalkstein doit faire regarder ce charmant bas-relief comme un ouvrage de la main d'Aldegraver. Nous en donnons ici la reproduction, planche XXIV. On trouve encore au Louvre un tout petit bas-relief cintré, reproduisant un enfant ailé entre deux cigognes, vrai bijou d'une délicatesse achevée, et trois bons portraits-médaillons. Toutes ces sculptures sur speckstein proviennent de la collection Sauvageot (1).

Au dix-septième siècle on travaillait encore en Allemagne sur kalkstein. Les sculpteurs s'appliquèrent alors à faire de petits bustes de ronde bosse. La collection Debruge-Duménil possédait le buste de Léopold Ier, empereur d'Allemagne († 1705), et celui de sa femme, la princesse palatine Éléonore-Madeleine-Thérèse de Neubourg (2). Ces deux bustes, de cinq centimètres de hauteur seulement, sont d'un excellent modelé. A la vente de la collection Debruge, en 1849, ils ont été achetés par M. Thiers.

Parmi les artistes du dix-septième siècle qui ont sculpté le speckstein, nous pouvons citer Lucas Kelian, dont la Kunstkammer de Berlin possédait en 1845 un portrait d'un comte de Hohenlohe, et George Schwelgger de Nuremberg, qui a signé un bas-relief de Lucrèce se donnant la mort, qu'on voyait dans la collection Debruge-Duménil (3).

§ IV.

SCULPTURE EN CIRE.

La matière molle de la cire se prêtait trop bien à la plastique pour n'avoir pas été employée par les sculpteurs dans les temps les plus reculés. On sait que les Grecs et les

(1) Nos 39 à 44 de la *Notice* de M. Sauzay, de 1864, déjà citée.

(2) Nos 116 et 117 du Catalogue déjà cité.

(3) No 114 du Catalogue déjà cité.

Romains modelaient des figures en cire. Au dire de Pline, les Romains de distinction, sous la république, possédaient dans l'atrium de leurs maisons les portraits de leurs ancêtres exécutés en cire (1).

La céroplastique fut pratiquée en Italie dès la renaissance de l'art. Tous les célèbres orfévres italiens du quatorzième siècle et du quinzième préparaient en cire les modèles de leurs délicieuses compositions, et de grands artistes firent leurs premiers essais sur cette matière. Luca della Robbia avait appris à modeler en cire. Le fameux Ghiberti, forcé par la peste de quitter Florence en 1400, s'occupait, durant son exil, de modeler en cire et en stuc. Michelozzo, l'un des meilleurs élèves de Donatello, tirait parti de la terre, du marbre et de la cire avec un égal succès. Le célèbre sculpteur vénitien Sansovino avait modelé en cire une copie du groupe de Laocoon, qui fut regardée par Raphaël comme un chef-d'œuvre ; et le Tribolo, élève de Sansovino, faisait des statuettes de cire assez estimées pour servir de modèle à Andrea del Sarto dans une grande peinture à fresque (2).

Un bas-relief de plus de soixante centimètres de hauteur représentant une descente de croix, qui existe dans la Riche-Chapelle du palais royal de Munich, est attribué à Michel-Ange, et la beauté de l'ouvrage vient à l'appui de cette opinion. Enfin le modèle en cire que Cellini a fait de sa statue de Persée est bien supérieur au bronze (3).

La facilité qu'il y avait de donner à la cire les couleurs de la nature la fit employer pour les portraits. Orsino, sous la direction d'Andrea Verrocchio, son maître, exécuta en cire et de grandeur naturelle la figure de Laurent de Médicis. Ce genre de portrait devint fort à la mode à cette époque ; Orsino en fit un grand nombre dont Vasari vante le mérite (4).

Lorsqu'au commencement du seizième siècle les portraits-médaillons devinrent à la mode, on en fit beaucoup en cire ; les figures découpées étaient appliquées sur un fond d'ardoise, de verre teint, ou d'ivoire coloré. Alfonso Lombardi, de Ferrare, qui était l'artiste le plus renommé dans ce genre de travail, exécuta les portraits des plus célèbres personnages de son temps. Lors du couronnement de Charles-Quint, il était à Cologne. Ses médaillons le mirent en vogue, et tous les seigneurs de la suite de l'empereur voulurent faire faire leur portrait par cet artiste (5). Dans le second tiers du seizième siècle, il y avait en Italie un tel engouement pour les portraits-médaillons en cire, que les amateurs eux-mêmes se livraient à ce genre de travail. « Je serais trop long si je me mettais à énumérer, dit Vasari (6), tous ceux qui modèlent des médaillons en cire ; car aujourd'hui (7) il n'y a pas » un seul orfévre qui ne s'en mêle, et bien des gentilshommes s'y sont appliqués, comme » Jean-Baptiste Pozzini à Sienne, et le Rosso de Guigni à Florence. »

Les portraits-médaillons en cire de Lombardi ayant pénétré en Allemagne précisément à l'époque où les artistes de Nuremberg et d'Augsbourg apportaient le plus de perfection dans les portraits-médaillons sur bois et sur pierre, plusieurs d'entre eux s'empressèrent d'imiter l'Italien Lombardi et se servirent de la cire, bien plus facile encore à manier que

(1) Plinius, *Hist. nat.*, lib. XXXV, § 2.
(2) Vasari, dans la Vie de ces cinq artistes.
(3) Ce modèle est conservé dans la galerie de Florence.
(4) Vasari, *Vie d'Andrea Verrocchio.*
(5) Vasari, *Vie de Lombardi.*
(6) *Vie de Valerio de Vicentino et autres graveurs en pierres fines.*
(7) Vasari avait terminé son ouvrage vers le milieu du seizième siècle.



SCULPTURE SUR PIERRE.

le bois et la pierre tendre. Les portraits-médaillons en cire sont presque toujours coloriés; les vêtements et les coiffures sont souvent ornés de petites perles, de diamants et de pierres fines.

Les musées d'Allemagne conservent un grand nombre de portraits en cire provenant d'artistes allemands; les plus beaux reproduisent des personnages de la seconde moitié du seizième siècle. Nous avons parti culièrement remarqué dans la Kunstkammer de Berlin, en 1845, ceux de Sigismond II, roi de Pologne († 1572), de George II de Liegnitz († 1577), de l'électeur Jean-George de Brandebourg et de sa femme Élisabeth, de 1579. La collection de M. Hertel, de Nuremberg, était très-riche, à la même époque, en portraits de ce genre : les plus beaux étaient attribués à Lorenz Strauch, artiste de cette ville. Nous avons vu aussi dans le cabinet de M. Forster, de la même ville, un beau portrait de l'empereur Rodolphe II, signé Wenceslas Maller.

Le Musée du Louvre possède quelques médaillons en cire parfaitement modelés qui lui proviennent de la collection Sauvageot. Nous signalerons parmi les plus curieux du seizième siècle celui de François duc d'Urbin (1574-1626) : son vêtement est orné de losanges de perles, il porte une bague en diamant; celui du connétable Anne de Montmorency († 1567); ceux de Charles-Quint et de son frère Ferdinand Ier sur des pièces de damier, et un portrait de femme très-fin, portant un vêtement noir, avec des boucles d'oreilles et un collier de perles (1).

On continua au dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième à faire des portraits en cire. C. Rapp, Cavalier, que nous avons déjà cité pour ses médaillons en ivoire, et Weihenmeyer, ont laissé leurs noms sur quelques ouvrages. Lück, qui sculptait l'ivoire, a fait à Dresde, où il était en 1737, de grandes figures de cire qu'on admirait beaucoup (2). Il n'est pas douteux qu'il n'ait fait des portraits-médaillons en cire. La Kunstkammer de Berlin conserve un grand nombre de portraits en cire de Raimund Faltz, qui travaillait à la fin du dix-septième siècle (3). Au musée de Gotha, on trouve de très-bons portraits de petite proportion, en haut-relief pour la plupart; les vêtements, qui dénotent le commencement du dix-huitième siècle, sont d'étoffes du temps. Nous avons lu le nom de l'artiste Braunin sur l'un des meilleurs.

Le Musée du Louvre possède quelques jolis portraits du dix-septième siècle et du dix-huitième, parmi lesquels celui de Vittoria della Rovere, femme de Ferdinand II, grand-duc de Toscane (4).

La vogue des portraits-médaillons en cire se soutint jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Le Musée du Louvre conserve un portrait-médaillon (5) de mademoiselle Saint-Huberti, célèbre cantatrice de l'Opéra à l'époque de Louis XVI.

On s'est également servi de la cire en Italie et en Allemagne à la fin du dix-septième siècle et au dix-huitième, pour faire en haut-relief des sujets qui, bien que dans un style peu élevé, sont remarquables par la finesse de l'exécution et la vérité des figures.

(1) N°s 346, 348 et 349 de la *Notice* de M. SAUZAY, de 1864.

(2) LEHNINGER, *Description de la ville de Dresde*, p. 159, citation de M. DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur*, p. 77.

(3) N°s 2159 à 2167, 2229 à 2231 et 2246 à 2260 du Catalogue de ce musée.

(4) N° 347 de la *Notice* de M. SAUZAY, de 1864.

(5) N° 350 de la même *Notice*.

§ V.

SCULPTURE EN STUC.

Pastorino de Sienne, élève du célèbre peintre sur verre Guillaume de Marseille, s'était fait une grande réputation dans le second quart du seizième siècle par ses belles peintures sur verre à Arezzo et à Sienne. Très-capricieux de sa nature et doué d'une très-grande facilité, il se mit à faire des portraits-médaillons en cire coloriée, à l'époque où ce genre de portraits était le plus en vogue ; mais bientôt il résolut de faire mieux et autrement que les autres artistes. Voulant travailler sur une matière plus durable que la cire, il inventa un stuc coloré de diverses couleurs avec lequel il modelait des figures dont les carnations, la barbe, les cheveux et les vêtements étaient rendus avec leurs couleurs naturelles, de telle façon, dit Vasari, que ces figures semblaient vivantes. Il acquit dans ce genre de travail une très-grande réputation et fit un nombre considérable de portraits (1). Plusieurs artistes suivirent l'exemple de Pastorino de Sienne et se mirent à faire des portraits en stuc coloré. Vasari (2) cite comme s'étant particulièrement distingués deux artistes qui vivaient de son temps, Mario Capocaccia, dont le chef-d'œuvre était un portrait du pape Paul V, et Pulidoro, fils d'un peintre de Pérouse.

Les musées et les collections particulières conservent quelques-uns de ces portraits de stuc.

(1) Vasari, *Vita di Valerio Vicentino ed altri.* — G. Milanesi, *Commentario alla vita di Guglielmo da Marcilla*, édit. Lemonnier de Vasari, t. VIII, p. 108.

(2) *Vita di Lione Lioni ed altri*, édit. Lemonnier, t. XIII, p. 118.





CHAPITRE III

SCULPTURE EN MÉTAL.

§ I

FONTE EN BRONZE.

I

Historique de l'art de la fonte au moyen âge.

La fonte et la ciselure des métaux forment une branche très-intéressante de la sculpture. Nos recherches doivent se borner pour le moment au travail du bronze et du fer ; quant aux ouvrages d'or et d'argent qui appartiennent à l'orfévrerie, nous nous réservons d'en parler en traitant de cet art. Nous n'avons pas à nous occuper non plus de la fonte des statues et des pièces monumentales qui se rattachent à la statuaire, puisque nos études ne doivent embrasser que les objets de petite proportion, les instruments du culte, les meubles et les ustensiles domestiques ; mais, en les restreignant même à ces monuments de la vie privée, il nous faut examiner ce qu'est devenu au moyen âge l'art de fondre les métaux, dans lequel excellait l'antiquité, et rechercher où s'est révélée la restauration de cet art après l'obscurcissement qui s'est produit en Occident au septième siècle et au dixième.

Le goût des anciens pour les bronzes s'était conservé en Italie au quatrième siècle et au

cinquième, et les procédés qu'on avait jadis employés pour la fonte continuaient à être en pratique. Les fondeurs (*ærarii fusores*) étaient compris parmi les artistes et les artisans qu'une loi du Code Théodosien (1) exemptait des charges personnelles.

Parmi les objets dont Constantin enrichit les églises de Rome avant de transporter le siége de l'empire à Constantinople, on trouve un assez grand nombre de pièces de bronze ou de cuivre qui devaient avoir été obtenues par la fonte. Ce sont des candélabres, des lampes et des lustres de cuivre (2), et d'autres candélabres de grande dimension, de bronze (3). Le *Liber pontificalis* mentionne encore l'exécution de quelques pièces de bronze de peu d'importance sous les papes saint Célestin et saint Sixte ; mais le pape saint Hilaire (461 † 468) fit faire des portes de bronze damasquinées d'argent pour les églises Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean l'évangéliste, et, en avant de l'oratoire de Sainte-Croix, une fontaine entourée de colonnes reliées par des architraves et entre lesquelles s'étendaient des grilles ; le tout était de bronze (4). Malgré les malheurs dont l'Italie fut accablée pendant deux cents années, l'art de fondre le bronze y subsistait encore au commencement du septième siècle. On lit en effet dans le *Liber pontificalis* que le pape Honorius (625 † 638), après avoir reconstruit l'église Sainte-Agnès hors des murs de Rome, fit élever au-dessus du tombeau de cette sainte martyre un ciborium de bronze d'une grande élévation (5). Mais, à partir de cette époque, les arts industriels, de même que les beaux-arts, tombèrent en Italie dans un état d'anéantissement presque complet, et nous n'y trouvons plus aucune trace de l'art de fondre le bronze que postérieurement à l'arrivée des artistes grecs.

Cet art continua de subsister dans les Gaules durant l'époque mérovingienne. Les Saxons et les Germains en connaissaient aussi les procédés. On a trouvé en France, en Allemagne et en Angleterre, dans des tombes qui remontaient au cinquième, au sixième et au septième siècle, une foule d'objets de bronze obtenus par la fonte. Les sépultures de Charnay en Bourgogne, que M. Baudot suppose du cinquième siècle, renfermaient des agrafes de bronze dont les plaques, découpées à jour par le travail de la fonte, reproduisent des griffons ailés (6). Ces objets sont en général d'un style grossier.

Le siége connu sous le nom de trône de Dagobert est la plus belle production de bronze de l'époque mérovingienne qui soit parvenue jusqu'à nous; mais l'artiste qui l'a exécuté s'est inspiré de monuments antiques qu'il avait sous les yeux. Nous en donnons la reproduction dans la vignette du chapitre Ier de l'ORFÉVRERIE, où nous en expliquerons l'origine (7).

La sculpture en bronze n'avait jamais cessé d'être en pratique à Constantinople, et, du quatrième siècle au huitième, on y fondit un grand nombre de statues de métal, ainsi qu'on a pu le voir d'après l'exposé succinct que nous avons fait plus haut de l'état des arts dans l'empire d'Orient durant cette période. La grande porte de bronze qui subsiste encore

(1) L. II C. Theod., *De excusat. artif.* — *Not. dignit. imper. Rom. et in eam* PANCIROLI *Comment*. Lugd., 1608, p. 197.

(2) « Candelabra, phara canthara, cerostata aurichalca. » (*Liber pontificalis,* in S. SILVEST., t. I, p. 86, 92, 98.) — L'aurichalque était le laiton ou cuivre jaune. (ISIDORI HISP. EPISC. *Originum sive etymologiarum libri,* lib. XVI, cap. XX.)

(3) « Candelabra ærea in pedibus denis pesantia singula libr. CC. » (*Lib. pontif.*, t. I, p. 99.)

(4) *Liber pontificalis*, t. I, p. 155 et 156.

(5) *Ibid.*, t. I, p. 245.

(6) M. BAUDOT, *Mémoire sur les sépultures des barbares.* Dijon, 1860, p. 34, 35, 37, 38, 69 et 82, et planches VIII et XVIII. — M. l'abbé COCHET, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes.* Paris, 1857, passim.

(7) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. I, § II, art. 2.

à l'extrémité sud du narthex de Sainte-Sophie est un bel exemple du savoir des fondeurs byzantins du sixième siècle (1). Postérieurement et à différentes époques, Constantinople a fourni aux églises d'Italie de grandes portes de bronze.

Il paraîtrait que les fondeurs qui exécutaient les pièces monumentales n'avaient point eu à souffrir des persécutions des empereurs iconoclastes et qu'aucun de ces artistes n'avait émigré à Rome au huitième siècle ; car lorsque le pape Adrien I[er] (772 † 795) voulut placer des portes de bronze à la tour qu'il avait fait construire auprès du portique de la basilique de Saint-Pierre au Vatican (2), il fut obligé de faire apporter de Pérouse des portes de bronze anciennes qui s'y trouvaient (3) ; mais, sous Léon III († 816), son successeur, la renaissance de l'art était complète, et des artistes en tout genre existaient à Rome : aussi voit-on cet éminent pontife faire exécuter des portes de bronze pour fermer l'entrée de la confession dans la basilique de Saint-Paul (4). Sous saint Léon IV († 855), on savait encore à Rome fondre de grandes pièces de bronze (5). Mais, nous l'avons dit, le réveil de l'art fut de courte durée en Italie. L'invasion des Hongrois et des Sarrasins, les désordres qui souillèrent la chaire de Saint-Pierre, et les calamités de toute sorte que l'Italie eut à subir, avaient fait abandonner complétement le culte des arts dès la fin du neuvième siècle. L'art de fondre le bronze n'y était plus connu au onzième, et lorsque Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, voulut orner l'église de Saint-Benoît, il fut obligé de commander à Constantinople (1068) non-seulement des portes de bronze, mais même des candélabres et des lampes. A la même époque, Hildebrand, sous le pontificat d'Alexandre II (1061 † 1073), faisait également faire à Constantinople les portes de bronze de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome (6).

A la voix de Charlemagne, la renaissance de l'art s'était faite en Occident : toutes les industries artistiques étaient revenues à la vie. Les artistes français de cette époque savaient faire usage de la fonte et du repoussé dans le travail des métaux. D'après la chronique du monastère de Moissac, Charlemagne put enrichir de portes de bronze la chapelle royale (le dôme actuel) qu'il avait élevée auprès de son palais à Aix (7). Les trois portes qui en ferment encore aujourd'hui les entrées doivent être celles indiquées par le chroniqueur. Les moulures qui bordent les panneaux sont traitées dans le style de l'architecture romaine ; les têtes de lion qui les décorent ont un beau caractère (8). Sous le règne de ce prince, le moine Airard, lors de la reconstruction de l'église Saint-Denis, offrit à cette église une porte de bronze enrichie de bas-reliefs où le donateur était représenté offrant sa porte au saint apôtre des Gaules (9). Toutes les grandes abbayes qui furent alors fondées ou restaurées se remplirent d'artistes, parmi lesquels figuraient les orfévres et les

(1) M. DE SALZENBERG en a donné la gravure, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, pl. XIX.
(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 205.
(3) *Ibid.*, t. II, p. 235.
(4) *Ibid.*, t. II, p. 306.
(5) *Ibid.*, t. III, p. 82.
(6) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. 5, p. 52, et § III. art. 1[er], p. 74 et suiv.
(7) *Chronicon Moissiacense*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, script. t. I, p. 303.
(8) Elles ont été reproduites par le D[r] Fr. BOCK, *Karl's des grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze* (Aachen, 1866), et par le D[r] AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, pl. XXXII.
(9) FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 174.

fondeurs en bronze. Mais ces artistes ne produisirent, comme nous l'avons déjà dit, que des figures de petite proportion (1). Une statuette équestre de Charlemagne, exposée dans les salles de l'Histoire du travail, à l'exposition universelle de 1867 (2), est un spécimen fort intéressant et peut-être unique des productions des artistes fondeurs de l'époque carolingienne. Cette statuette, conservée jadis dans le trésor de la cathédrale de Metz, était exposée à certains jours de fête comme une image du grand empereur ; elle fait aujourd'hui partie de la collection de Mme Evans-Combe. Le costume est bien celui qui était porté par les rois de la seconde dynastie. Si l'on peut douter que la figure soit celle de Charlemagne, il est tout au moins certain qu'elle reproduit son fils ou l'un de ses petits-fils ; elle appartient, dans tous les cas, à la renaissance carolingienne. La tête offre de la sécheresse, mais l'ensemble du travail est satisfaisant ; l'artiste qui en est l'auteur s'est inspiré, dans le cheval surtout, des productions de la statuaire antique de l'époque romaine.

La restauration de l'art par Charlemagne n'avait pas jeté de profondes racines : dès la fin du neuvième siècle l'obscurité était complète en Occident. L'art de fondre les grandes pièces de bronze avait cessé d'y être en pratique. Ce fut en Allemagne qu'on le vit renaître dans les dernières années du dixième siècle. On attribue à Willegis, archevêque de Mayence (976 † 1011), l'honneur d'avoir été le premier qui depuis Charlemagne ait fait fondre des portes de bronze. C'est ce qui paraît résulter de l'inscription suivante, qui se trouve gravée sur les portes qui ferment l'église cathédrale de Mayence, du côté du marché : Willegis archiepiscopus ex metalli specie valvas effecerat primus. Ces portes ne présentent d'autre sculpture qu'une tête de lion, d'une expression rude, mais d'un beau caractère, fixée au centre de chaque battant. Saint Bernward, évêque d'Hildesheim, fut véritablement le restaurateur de l'art de la fonte. Dès 1015 le saint prélat coulait en bronze les portes de son église, ainsi que le constatent les inscriptions qui s'y trouvent. Chaque battant renferme huit hauts-reliefs. Dans le battant à droite, les sujets sont tirés des premières scènes de la Genèse ; dans celui à gauche, ils sont empruntés aux Évangiles ; des têtes de lion d'un beau style décorent le milieu des battants. Les compositions ont peu de personnages ; le modelé des figures laisse beaucoup à désirer, et quelques-unes font saillie d'une façon désagréable, mais elles ne manquent ni de mouvement ni d'expression. Saint Bernward connaissait assurément certaines œuvres d'art byzantines et avait dû les étudier, mais il n'avait pas su s'approprier les belles qualités des artistes grecs du dixième siècle ; son style avait encore conservé beaucoup de la rudesse qui caractérise la sculpture allemande du commencement du onzième siècle, dont on voit des exemples à Bamberg et au portail septentrional de la cathédrale de Bâle, qui a été élevé par l'empereur Henri II. La science de la perspective était inconnue au saint évêque. Malgré tout, les œuvres de saint Bernward témoignent d'une amélioration sensible dans la technique de l'art et dénotent un artiste qui, par l'étude de la nature, cherchait à sortir de la routine.

En 1022, saint Bernward éleva une colonne de bronze de près de cinq mètres de hauteur que l'on voit encore sur la place de l'église d'Hildesheim. L'histoire du Christ y est reproduite en vingt-huit groupes qui se déroulent en spirale de la base au sommet, comme ceux

(1) Voyez plus haut, page 78.

(2) N° 1670 du Catalogue. Elle a été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1865, t. XIX, p. 427.

de la colonne Trajane. Ces bas-reliefs valent mieux que ceux des portes. Le voyage que saint Bernward avait accompli en Italie avec Othon II lui avait fait connaître les monuments de l'antiquité ; il en avait tiré profit pour améliorer son style.

Une inscription qui se lit sur un candélabre sorti des ateliers créés par saint Bernward, et que l'on conserve à Hildesheim (1), vient apporter la preuve que l'art de fondre les métaux était à cette époque un art dont les procédés, après avoir été mis en oubli, venaient d'être retrouvés ; elle est ainsi conçue : BERNARDUS . PRESUL . CANDELABRUM . HOC . PUERUM . SUUM . PRIMO . HUJUS . ARTIS . FLORE . NON . AURO . NON . ARGENTO . ET . TAMEN . UT . CERNIS . CONFLARE . JUBEBAT. Quoique cette inscription soit assez obscure, on peut la traduire ainsi : « A la renaissance » de cet art (l'art de la fonte), le prélat Bernward ordonna à son élève de fondre ce » candélabre qui n'est ni d'or, ni d'argent, et cependant tel que tu le vois (2). »

Une très-grande pièce de bronze appartenant au onzième siècle est conservée dans l'église d'Essen (Westphalie). C'est un chandelier à sept branches de deux mètres et demi de hauteur (3). L'inscription qu'on y voit gravée sur le pied : MATHILD. ABBATISSA ME FIERI JUSSIT ET O. XP COS. (*et opus Cristo consecravit*), constate qu'il a été fait du temps d'une abbesse Mathilde. Plusieurs abbesses de ce nom ont gouverné le célèbre monastère d'Essen. M. le Dr Aus'm Weerth voudrait attribuer la donation du candélabre à la seconde du nom, qui mourut en 1002 ou 1003 ; le style des ornements dont il est enrichi nous semble devoir rapprocher le monument du douzième siècle, et nous en reporterions plus volontiers l'exécution à l'abbesse Mathilde troisième du nom, qui vivait dans le dernier quart du onzième (4).

L'art de la fonte continua à s'améliorer en Allemagne durant tout le cours du onzième siècle. Le tombeau de Rodolphe de Souabe, élevé en 1080 dans l'église de Mersebourg, en est le témoignage. Il se compose d'une plaque de bronze reproduisant l'effigie du prince en bas-relief d'une saillie peu prononcée. Le style est simple et sévère. L'influence byzantine se fait sentir dans cette sculpture.

L'art de fondre les pièces monumentales de bronze se réveilla un peu plus tard en France qu'en Allemagne. Le premier grand travail de bronze que nous trouvons à signaler est ce magnifique candélabre de l'église Saint-Remi de Reims dont il ne reste plus que quelques fragments (5) qui appartiennent au musée de cette ville. Ce candélabre avait dix-huit pieds de hauteur et quinze de largeur. Il reposait sur trois pieds qui reproduisaient un grand dragon ailé à queue feuillagée, sur le dos duquel un homme était assis. Trois panneaux triangulaires composés de rinceaux à jour, qui enlaçaient des figures de satyres et de centaures, remplissaient les espaces ouverts entre les pieds. La tige qui s'élevait au-dessus de ce trépied portait de chaque côté trois branches disposées symétriquement au-dessus les unes des autres et terminées, ainsi que la tige centrale, par des

(1) Il est gravé dans l'ouvrage du Dr KRATZ, *Der Dom zu Hildesheim*, et dans les *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 59.

(2) Nous donnerons la description du candélabre au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § 1er, art. I.

(3) Il a été reproduit par le Dr AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, pl. XXXVIII ; et dans les *Annales arch.*, t. XI, p. 294.

(4) GABR. BUCELINI, *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana*, pars altera. Ulmæ, 1602, p. 143.

(5) Ils ont été exposés dans les galeries de l'HISTOIRE DU TRAVAIL, à l'exposition universelle de 1867, n° 1800du Catalogue, et ont été publiés par le R. P. ARTHUR MARTIN, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 276, pl. XXX et XXXI.

bassins où l'on allumait des cierges, de manière à représenter le candélabre à sept branches de Moïse. L'un des pieds et un panneau sont les seuls fragments qui aient été conservés; ils donnent une grande idée de ce splendide monument. D'après dom Marlot, l'historien de l'abbaye de Saint-Remi, il aurait été exécuté par les soins du trésorier Widon, sous l'abbé Henri, qui gouverna l'abbaye de 1076 à 1097 (1). L'art de la fonte était donc restauré en France à la fin du onzième siècle, et l'abbé Suger put faire exécuter en bronze les portes de l'église de Saint-Denis (1140). Elles étaient enrichies de bas-reliefs qui reproduisaient la passion du Christ et sa résurrection (2). Quarante ans plus tard, les fondeurs français montraient qu'ils avaient su atteindre à la perfection par le mausolée élevé dans le chœur de Saint-Étienne de Troyes à Henri Ier, comte de Champagne. La tombe, haute d'un mètre, était entourée de quarante-quatre colonnes de bronze doré ; au-dessus était une table d'argent sur laquelle était couchée la statue du prince avec celle d'un de ses fils, toutes deux de bronze doré et grandes comme nature. Entre les arcades que soutenaient les colonnes étaient des bas-reliefs d'argent et de bronze doré représentant le Christ, des anges, des prophètes et des saints (3).

Quant à l'Italie, il ne peut être douteux que les artistes sortis des écoles fondées par l'abbé Didier au Mont-Cassin (1066) n'aient remis en pratique les procédés de la fonte des métaux, et qu'on n'y ait fabriqué divers objets de bronze dès le dernier quart du onzième siècle ; mais les grands travaux de fonte ne paraissent pas y avoir été exécutés avant la fin du douzième. A cette époque, Bonano fondit les portes de bronze de la cathédrale de Pise. Une inscription qui se trouvait gravée sur l'une des portes, détruite en 1596 dans un incendie, constatait qu'elle avait été terminée par lui dans l'espace d'une année, en 1180 (4). Quelques années après, Bonano fit celles de Saint-Martin de Lucques, et en 1186 les grandes portes de la cathédrale de Monreale, où son nom se trouve également inscrit (5). En 1195, Pietro et Uberto de Plaisance exécutaient sur l'ordre de Célestin III celles qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean de Latran.

Cependant, suivant Cicognara (6), la porte principale de la basilique de Saint-Marc aurait été fondue dans les premières années du douzième siècle par un artiste vénitien qui prenait pour modèle une autre porte de la basilique, dont ce savant reconnaît la provenance byzantine. Nous ne pouvons partager cette opinion. Trois portes de bronze à deux battants donnent accès de l'atrium dans l'église. Chacun des battants de la porte de droite est divisé en quatorze panneaux qui renferment des figures rendues par une gravure incrustée d'argent; elles reproduisent des saints dont les noms sont indiqués en caractères grecs. Au centre, sont des têtes de lion en haut-relief. Le dessin des figures est correct, et il n'est pas douteux que ce travail n'appartienne au neuvième ou au dixième siècle. C'est cette porte de droite, dont Cicognara reconnaît l'origine grecque, qui aurait, suivant lui, servi de modèle à la porte du milieu. Chacun des battants de celle-ci est divisé

(1) Dom Marlot, *Historia Remensis*, t. I, p. 342.
(2) Sugerii abbat. *De reb. in admin. sua gest.*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 331.
(3) Baugier, *Mém. histor. de la province de Champagne*, t. I, p. 153.
(4) Vasari, *Vita di Arnolfo di Lapo*.
(5) Duca di Serra di Falco, *Del duomo di Monreale*. Palermo, 1838.
(6) *Storia della scultura*, t. I, p. 420.

en vingt-quatre compartiments distribués en huit rangées. Les dix-huit compartiments des six rangées du centre sont enrichis chacun d'une figure de saint gravée et damasquinée d'argent ; les têtes et les mains sont entièrement d'argent. Quatre têtes de lion d'un beau style décorent le centre de la porte. Les noms des saints représentés y sont gravés en latin, et on y lit cette inscription : LEO DE MOLINO HOC OPUS FIERI IUSSIT. Ce Leone de Molino était procureur de Saint-Marc en 1112 (1), et de ces deux circonstances les Vénitiens ont tiré cette conséquence, que la porte avait été fondue et damasquinée à Venise. Les figures de cette porte du milieu sont d'un assez bon dessin, mais leurs proportions allongées dénotent le style adopté par les artistes byzantins dès le commencement du onzième siècle. Nous la croyons tout aussi byzantine que l'autre : Leone de Molino l'a fait exécuter, voilà seulement ce que constate l'inscription ; on comprend très-bien qu'en commandant une porte à Constantinople, il aura indiqué les saints qu'il voulait y faire représenter, et en aura donné les noms latins au damasquineur. Les inscriptions latines ne prouvent absolument rien dans cette circonstance : le travail est complétement byzantin. En traitant de la restauration de l'art de la fonte en Italie, nous ne pouvons négliger de faire mention du chandelier à sept branches de la cathédrale de Milan. Ce magnifique lampadaire de six mètres de hauteur est porté par quatre pieds en forme de dragons ailés dont la tête rampe sur la terre, et dont la croupe se relève pour soutenir un premier nœud qui porte l'arbre. L'espace entre les dragons est rempli par des enroulements feuillus qui renferment une foule de figures et de sujets. La queue des dragons contient aussi des personnages. Le nœud du milieu de l'arbre offre les figures de la Vierge tenant son Fils, et celles des trois rois mages à cheval. On voit encore sur le pied une quantité de demi-figures et de têtes qui sortent de feuillages largement découpés et chargés de cette espèce de pomme de pin qu'on retrouve si souvent dans les œuvres de l'orfévrerie allemande. Cet ensemble, si compliqué dans les détails, échappe à toute description, et ne peut être connu que par la vue de ce chef-d'œuvre ou par des gravures. M. Didron a pris le soin d'en publier d'excellentes (2). Le savant directeur des *Annales archéologiques* croit devoir reporter l'exécution de ce lampadaire au treizième siècle ; par son style, il nous paraît appartenir plutôt à la seconde moitié du quatorzième. Avant Nicolas de Pise, aucun sculpteur en Italie ni en Allemagne n'aurait pu produire une pareille œuvre. Nicolas et ses élèves avaient un style plus classique, plus arrêté que celui de l'auteur du candélabre de Milan. C'est donc à l'un des sculpteurs de la seconde génération depuis la renaissance de l'art qu'il faut l'attribuer. Il doit dater de l'époque où l'on travaillait aux autels d'argent de Pistoia et de Florence, et où florissaient Piero et Leonardo de Florence et tant d'autres éminents artistes dont nous parlerons en traitant de l'orfévrerie.

A l'époque du seizième siècle, les fondeurs en bronze ont produit des monuments qui, tout en appartenant à l'industrie, doivent être classés parmi les plus belles productions de l'art. Tels sont le magnifique candélabre de près de quatre mètres de hauteur, exécuté par Andrea Riccio, que possède l'église Saint-Antoine de Padoue (3), et un autre candé-

(1) *Venezia e le sue lagune*, t. II, part. II, p. 37.

(2) *Annales archéologiques*. Le dessin d'ensemble du candélabre est publié au tome XVIII p. 237 .Les détails ont été donnés en plusieurs planches, t. XIII, p. 5, 177 et 262 ; XIV, p. 341 ; XV, p. 263 ; XVII, p. 52 et 239 ; XVIII, p. 96.

(3) Il a été reproduit par CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, pl. XXXV.

labre, haut de deux mètres, qui appartient à l'église Santa-Maria della Salute à Venise, ouvrage d'Alexandre Bresciano, qui paraît avoir été élève de Sansovino (1). Nous devons aussi ranger parmi les œuvres d'art exécutées en fonte de bronze le tombeau de saint Sébald, élevé par Pierre Vischer (1489 † 1529) dans l'église de Nuremberg dédiée sous le vocable de ce saint. Si l'on peut reprocher au monument de manquer de sévérité dans le style et de simplicité dans la composition, la correction du modelé des statuettes, le sentiment qui les anime et le fini de l'exécution doivent néanmoins le faire considérer comme une œuvre d'art remarquable.

Un très-grand nombre d'instruments du culte et d'objets usuels ont été fondus en bronze, durant le moyen âge et à l'époque de la Renaissance ; mais ces pièces, plus ou moins enrichies de matières précieuses ou d'émaux, se rattachent pour la plupart à l'orfévrerie, et nous aurons occasion de nous en occuper et d'en citer plusieurs en traitant de cet art. Pour le moment nos recherches s'arrêteront sur quelques productions de l'art de la fonte appartenant aux monuments de la vie privée, que l'on rencontre souvent dans les musées et dans les collections.

II

Chandeliers allemands de bronze du XIe siècle et du XIIe.

Parmi les monuments de bronze qui appartiennent à l'industrie du nord de l'Allemagne, nous devons signaler des chandeliers destinés aux usages de la vie privée ; ils se font remarquer par l'originalité de la composition unie à l'élégance de la forme et par la finesse de la fonte. Ils sont fondus sur cire perdue et retouchés au burin. Ces qualités ont fait dater du douzième siècle la plupart de ceux qui existent dans les collections, ou qui ont été gravés et publiés. Mais en les mettant en regard de quelques monuments de bronze dont la date est certaine, et qui ont avec eux de l'analogie, comme le candélabre de saint Bernward, on acquiert la conviction que plusieurs de ces curieux chandeliers doivent être reportés au onzième siècle. Parmi ceux de cette époque, l'un des plus curieux, qui appartenait à la collection de M. Dugué, reproduit un homme nu affourché sur un dragon qui retourne la tête ; une plante feuillée se déroule sur le dos du monstre et se termine par une fleur qui porte la bougie (2). Dans un autre flambeau de même style, qu'on voyait dans la collection du prince Soltykoff, on trouve à peu près le même dragon sans le personnage (3). Le R. P. Martin, dans une dissertation qui fait partie des *Mélanges d'archéologie*, a établi que le groupe de l'homme et du dragon représentait Tyr, l'un des compagnons d'Odin, et le monstre Fenris, acteurs d'une fable de l'ancienne religion des peuples du Nord, qui s'était perpétuée durant le moyen âge. Il a publié un très-beau flambeau de ce genre, de la collection de M. Carrand, qui reproduit Tyr mettant la main dans la gueule du

(1) *Storia della scultura*, pl. LXX.

(2) Il a été reproduit par le R. P. ARTHUR MARTIN, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 92, pl. XVI.

(3) Il appartenait antérieurement à la collection de M. Desmottes, et a été gravé par le R. P. ARTHUR MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XVII.

monstre (1). Nous en donnons également la reproduction dans la vignette qui est en tête de ce chapitre. D'autres chandeliers de la même époque, moins compliqués, offrent des pieds triangulaires formés de trois pattes de lion qui se rattachent à des têtes de dragons ailés unis à des entrelacs bizarres; une courte tige s'élève au-dessus et porte une coupe dans laquelle des lézards et des animaux fantastiques cherchent à boire (2). Les musées et les collections privées en conservent un assez grand nombre du onzième et du douzième siècle. Le musée de Cluny possède un chandelier de cette dernière époque (3).

Il est certain que ces flambeaux ont été souvent employés au service des autels dans les petites chapelles et dans les oratoires. La collection Debruge-Duménil en possédait une paire, du treizième siècle, reproduisant des cerfs qui portaient une tige au haut de laquelle une petite coupe recevait la bougie (4). Le cerf a joué un grand rôle au moyen âge; il était regardé comme doué d'une certaine vertu prophétique. On le voit souvent dans les légendes indiquer l'existence des reliques ensevelies dans un lieu inconnu (5) : aussi est-il souvent employé dans l'ornementation des objets consacrés à la célébration du culte. Il est à croire que les chandeliers de ce genre étaient destinés à porter les cierges qui brûlaient devant un reliquaire.

III

Vases à eau de fabrication allemande.

Certaines fabriques allemandes, qu'on suppose avoir été établies dans les environs d'Augsbourg, ont produit, dès le onzième siècle, des vases à eau sous la forme d'hommes ou d'animaux. Ce fut, au surplus, un goût général à cette époque que l'exécution d'objets usuels en métal sous la forme d'animaux, et ce goût s'étendait même aux vases destinés au service des autels. On en trouve la preuve dans les anciennes chroniques. Ainsi on voit figurer dans le mobilier dont Théodoric (1099 † 1107), abbé du célèbre monastère de Saint-Tron, dans le diocèse de Liége, avait enrichi son église, une colombe de bronze servant d'aiguière pour contenir l'eau destinée au lavement des mains, et pour recevoir l'eau, un bassin de bronze sous forme d'une petite bête dont la queue servait d'anse (6).

Il est à croire que les fabriques de la Bavière ne furent pas les seules à produire de ces vases à eau ; on en trouve non-seulement dans l'Allemagne du Sud, mais dans tous les pays du nord de l'Europe. La Hongrie et les Pays-Bas en avaient envoyé à l'exposition universelle de 1867 (7). L'un de ceux exposés par la Hongrie a été trouvé près de Cassovie, comté d'Albauj, lors des travaux de terrassement d'un chemin de fer. M. Eitelberger en a publié un

(1) *Mélanges d'archéologie,* t. I, pl. XIV.

(2) Plusieurs de ces flambeaux sont gravés dans les *Annales archéologiques,* t. X, p. 141 ; XVIII, p. 161 ; XIX, p. 52.

(3) N° 1327 du Catalogue de 1861. Il a été publié dans les *Annales archéologiques,* t. IV, p. 1.

(4) N° 1478 de la *Description.* Ces chandeliers étaient passés dans la collection Soltykoff, n° 127 du Catalogue de 1861, déjà cité.

(5) M. Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge.* Paris, 1842.

(6) Rodolphus, *Gesta abbatum Trudonensium,* ap. d'Achery, *Spicilegium,* t. VII, p. 403.

(7) Catalogue hongrois, n°s 20 et 21 ; Catalogue des Pays-Bas, n°s 70 et 72.

autre qui a été découvert à Kruchow, dans le grand-duché de Posen (1) ; il est empreint de style byzantin et doit appartenir au onzième siècle. Les vases de cette sorte ont été exécutés jusqu'au quinzième siècle. Ils reproduisent les formes les plus variées et les plus bizarres, et souvent des animaux chimériques. Celui que nous venons de citer comme ayant été exposé par la Hongrie représente un Centaure barbu tenant à la main un tambour ; un petit joueur de flûte, debout sur sa croupe, forme l'anse. Le musée de Cluny en possède deux : l'un reproduit une licorne ; l'autre, un cheval sur le dos duquel est un dragon qui sert d'anse (2).

On trouve même de ces vases sous la forme de statuettes équestres. M. Carrand en a deux dans sa collection : l'un reproduit un chevalier du temps de saint Louis, et l'autre le jeune Conradin, l'infortuné rival de Charles d'Anjou. Ces deux vases, du treizième siècle, sont d'un bon modelé ; c'est ce que nous avons vu de plus parfait en ce genre. Le musée de Copenhague en possède un du treizième siècle, représentant un cavalier couvert de son armure et l'épée à la main (3). Le goût pour les vases qui figuraient des hommes ou des animaux était général dans l'orfévrerie en France au quatorzième siècle, ainsi qu'on le verra plus loin. Le musée de Cluny conserve, de cette époque, une aiguière de bronze sous la forme d'un buste d'homme portant sur la poitrine un écusson aux lis de France (4).

IV

Médaillons tumulaires allemands du XVe siècle et du XVIe.

On a vu plus haut que l'art de la fonte avait été très-florissant en Allemagne dès le onzième siècle, et nous avons signalé quelques belles tombes monumentales de bronze qui existent dans les églises. Il n'y avait cependant que peu d'artistes qui pussent entreprendre de grandes tables tumulaires où se trouvait figurée l'image du défunt, et le prix très-élevé de ces monuments ne pouvait en permettre l'emploi que pour les tombes des évêques et des princes. Mais lorsque le goût des arts se fut répandu en Allemagne, et que les artistes de talent furent devenus très-nombreux, les particuliers riches firent placer sur les tombeaux de leurs parents des médaillons circulaires de bronze fondus et ciselés, qui avaient le plus souvent pour motifs les armoiries du défunt, quelquefois supportées par des anges, des enfants ou des animaux. Les bas-reliefs de ce genre sont ordinairement découpés dans leurs contours, et appliqués sur la table de pierre. Le cimetière Saint-Jean de Nuremberg renferme un grand nombre de pierres tumulaires enrichies d'un médaillon de bronze faisant relief. La tombe d'Albert Dürer, qui est dans ce cimetière, n'a pas reçu d'autre ornementation ; on y lit cette inscription : QUIDQUID ALBERTI DURERI MORTALE FUIT, SUB HOC CONDITUR TUMULO. EMIGRAVIT VIII IDUS APRILIS M. D. XXVIII. Nous y avons remarqué aussi celle du poëte Hans Sachsen, avec la date de 1589, et celle de Hans Stoss, sculpteur en bois, de 1591. L'une des plus belles est celle de Christophe Petters et de sa femme : des anges soutiennent un écusson au-dessus duquel le Christ est représenté sortant du tombeau. Ce bas-

(1) *Mittheilungen*, 1859.
(2) N°s 2336 et 3157 du Catalogue de 1861. M. VIOLLET-LE-DUC a gravé le cheval dans son *Dict. du mobilier*, t. II, p. 13.
(3) M. DE LINAS, *l'Histoire du travail*, p. 127.
(4) N° 1334 du Catalogue de 1861. Elle est reproduite par M. VIOLLET-LE-DUC, *Dict. du mobilier*, t. II, p. 12.

relief, qui n'a pas moins d'un mètre et demi de hauteur, est signé de Sébastien Pennz et daté de 1678. On voit par là que ce mode d'ornementation, tout à la fois simple et artistique, avait continué à être en vogue au delà du seizième siècle.

La vignette imprimée sur le titre de nos volumes est empruntée à un médaillon tumulaire allemand et en donne une reproduction fidèle. Nous avons seulement remplacé les noms des défunts, Bartholomé, orfévre d'Heidelberg, et Christine de Francfort, sa femme, par la devise INSTAURATUR QUOD ABIIT, et leurs armoiries par nos initiales.

V

Portraits-médaillons de métal.

Dès les premiers temps de la renaissance de l'art en Italie, des hommes érudits s'étaient adonnés avec passion à la recherche des monuments de toutes sortes de l'antiquité. Parmi ces monuments, les médailles et les médaillons de métal étaient de nature à appeler surtout l'intérêt. La vue des beaux portraits des empereurs romains inspira à quelques artistes de talent le désir de les imiter. Ils ignoraient l'art d'enfoncer les coins et ne connaissaient pas le balancier ; mais habiles fondeurs et ciseleurs émérites, ils se servirent des moyens qu'ils possédaient pour produire, par la fonte dans un moule, des portraits d'un beau style, auxquels la ciselure venait donner le fini nécessaire. Très-souvent ces médaillons ont un revers qui reproduit un emblème se rapportant au personnage représenté.

Vittore Pisanello ou Pisano, peintre habile de Vérone, est regardé comme le restaurateur de cet art. Il fit, dit Vasari (1), un grand nombre de portraits-médaillons (*medaglioni di getto*) de divers princes et d'autres personnages de son temps ; il les signait : PISANI PICTORIS OPUS. M. Milanesi a établi, par une dissertation approfondie, insérée dans la dernière édition de Vasari, que Pisano était mort en 1451 ; c'est donc à tort qu'on lui attribue certains médaillons postérieurs à cette époque. Ce savant a donné la liste des médaillons que Pisano a signés, et qui sont reconnus comme étant bien de sa main (2).

L'invention de Pisano eut beaucoup de succès, et un grand nombre de peintres et de sculpteurs italiens se mirent à fondre en bronze des portraits-médaillons. Parmi les plus connus, il faut citer Matteo Pasti, Giovanmaria Pomedello, Giulio della Torre et Francesco Caroti, à Vérone ; Gentile Bellini, Giovanni Boldù, Antonio Erizzo, Marco Giudizziani et Vittore Camelio, à Venise ; Andrea Riccio, Briosco, Giovanni Cavino et Giovanmaria Mosca, à Padoue ; Pietro Paolo Galeotti, à Rome ; le célèbre peintre et orfévre Francia, à Bologne ; Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese ; Baldassare d'Est et le peintre Bono, à Ferrare ; Severo, à Ravenne ; l'orfévre Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso ; Enzola, à Parme ; le célèbre Valerio Belli, Sperandio Miglioli et Corradini, à Mantoue ; Alessandro Cesari, surnommé le Grechetto, et Domenico, le fameux graveur en pierres fines, tous deux de Milan ; Francesco di Girolamo del Prato, à Crémone ; Paolo de Raguse, à Urbino ; Pietro, à Fano ; Bertoldo, Petrellino et Niccolo Domenico di Polo, et Domenico Poggini, à Florence. Antonio

(1) *Vita di Vittore Pisanello*, édit. Lemonnier, t. IV, p. 156.

(2) *Commentario alla vita di Vittore Pisanello*, édit. Lemonnier, t. IV, p. 170.

del Pollaiulo et Benvenuto Cellini ont fait aussi quelques portraits-médaillons de fonte. Sienne compte parmi les fondeurs de médaillons Francesco di Giorgio et le Pastorino, et Arezzo, Leone Leoni. Comme on le voit, il n'est presque pas de ville en Italie qui ne puisse compter quelques artistes modeleurs et fondeurs de portraits-médaillons. Mais tous les médaillons ne sont pas signés, et il existe quelques belles pièces très-recherchées dont les auteurs sont inconnus. Ainsi, la collection de M. Louis Fould possédait un portrait-médaillon très-estimé de Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni, patricien de Florence, dont l'auteur n'est pas nommé. Au revers, l'artiste a représenté un groupe de trois femmes nues, imité du groupe antique des trois Grâces, pour personnifier les vertus et les qualités de Jeanne Albizzi : la Charité, la Beauté, l'Amour conjugal, comme l'indique la légende : CASTITAS, PULCHRITUDO, AMOR (1).

Nous aurions dû inscrire parmi les artistes fondeurs de médaillons Andrea Spinelli, qui a signé, avec la date de 1540, un très-bon bas-relief circulaire de trente et un centimètres de diamètre, qui est conservé dans le musée Correr de Venise ; il représente Bernardo Superantio, sénateur vénitien (2). En présence du goût qui régnait de son temps, il ne peut être douteux que le sculpteur Spinelli n'ait fait d'autres portraits dans les dimensions usitées.

Les Allemands, qui, dans la première moitié du seizième siècle, excellaient, comme nous l'avons vu, dans les portraits-médaillons sur bois et sur pierre, se livrèrent aussi à la fonte et à la ciselure des métaux pour reproduire des portraits. Les artistes les plus distingués de cette époque furent Hieronymus Magdeburger et l'orfévre Henri Reitz de Leipzig. On a de cet artiste un beau médaillon de Charles-Quint, dont nous donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre (3).

On nomme encore à Nuremberg Hans Masslitzer, les frères Wenzel et Albrecht Jamnitzer, et Kold, comme ayant exécuté des portraits-médaillons dans la première moitié du seizième siècle. Les artistes de cette époque employèrent les mêmes procédés qu'en Italie. Ils ont moins de simplicité dans le style que les Italiens, mais une étonnante habileté manuelle.

Dans la seconde moitié du seizième siècle, les artistes d'Augsbourg vinrent faire concurrence à ceux de Nuremberg. Durant cette seconde période, les médailleurs cherchèrent à imiter les œuvres de leurs devanciers ; mais ils donnent trop d'importance aux détails, et l'on ne retrouve plus dans leurs travaux la pureté du style ni le fini de l'exécution qui avaient fait la réputation de ceux-ci. Quelques artistes cependant se firent encore remarquer : Matthias Karl et Valentin Maler, à Nuremberg ; Constantin Müller, à Augsbourg, et Jacob Gladehals, à Berlin, sont cités comme les plus habiles (4). Au dix-septième siècle, on continua en Allemagne à faire des portraits-médaillons. On voit dans la Kunstkammer de Berlin un portrait-médaillon d'argent d'Albert Dürer, exécuté par Hans Pezolt, orfévre nurembergeois qui jouissait d'une grande réputation au commencement du dix-septième siècle. Le même musée possède aussi du sculpteur George Schweiger quelques beaux portraits en bronze (5).

(1) M. CHABOUILLET, *Description des antiquités et objets d'art du cabinet de M. Louis Fould*, p. 129.

(2) N° 1053 du Catalogue de M. LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr.* Venezia, 1859.

(3) Le Musée du Louvre en possède un exemplaire d'argent, n° 563 du Catalogue de la collection Sauvageot.

(4) Dr KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 796.

(5) Nos 2637 à 2640 du Catalogue de ce musée.

Les Flamands firent également des portraits-médaillons de métal. On peut citer comme les meilleurs artistes du seizième siècle Paulus van Vianen, Steven van Holland et Conrad Bloc.

Dès la fin du quinzième siècle, on fit en France des portraits-médaillons. On possède une médaille d'or, de quatre centimètres de diamètre, reproduisant la figure de Charles VIII, et au revers celle d'Anne de Bretagne. La commune de Lyon la fit faire en 1493, pour la présenter à la reine Anne à son entrée dans cette ville (1). Quelques années plus tard, la ville de Lyon fit faire un autre médaillon en l'honneur de la seconde entrée de la reine Anne dans ses murs. Il représente Louis XII de profil, presque à mi-corps, et coiffé d'un bonnet orné de la couronne royale fleurdelisée ; le champ est semé de fleurs de lis. Au revers est le buste de profil d'Anne de Bretagne, sur un champ semé à gauche de fleurs de lis, et à droite d'hermines. La légende de ce médaillon est explicite et ne nécessite pas de commentaires : LUGDU [*nensi*] RE . PUBLICA . GAUDE [*n*] TE . BIS. ANNA . REGNANTE . BENIGNE . SIC . FUI . CONFLATA . 1499. C'est la médaille qui parle : « La cité de Lyon se réjouissant du second règne de la bonne Anne, j'ai » été ainsi fondue. » Deux documents publiés par M. de Soultrait (2) ont appris les noms des auteurs de ce beau médaillon. Il fut modelé par Nicolas et Jean de Saint-Priest, pour le prix de quatre écus d'or ; puis fondu, pour huit écus d'or, par Jean Lepère, orfévre, qui dut pour ce prix « bailler sur le patron de ladite médaille une autre médaille de cuivre brute pour la » garder en la maison de ville de Lyon. » Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris possède de ce type un bel exemplaire d'argent fondu et ciselé, qui doit être contemporain de l'entrée de la reine Anne à Lyon (3).

On continua à faire des portraits-médaillons en France au commencement du seizième siècle. On possède une médaille de François, duc de Valois et comte d'Angoulême (depuis François Ier), avec la date de 1504 (4) ; une de Louise de Savoie, mère de François Ier ; une médaille de ce prince avec la date de 1517 ; une autre du dauphin, fils de François Ier, qui mourut en 1536, à l'âge de dix-neuf ans (5).

Ce sont les orfévres qui, habiles modeleurs, fondeurs et ciseleurs, exécutaient alors ces médailles ; mais ils n'ont pas signé leurs ouvrages. Nous pouvons cependant en citer un dont le nom nous a été révélé par les comptes royaux : c'est Regnault Damet, orfévre à Paris, qui reçut en 1538 « 430 livres 10 sous tournois pour trois médailles de bronze grandes comme » le naturel (6). » Si Damet fondait et ciselait des portraits grands comme nature, il devait en faire certainement d'une plus petite dimension, puisque les portraits de ce genre étaient fort recherchés.

On possède de belles médailles françaises de tous les souverains qui occupèrent le trône

(1) Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris possède ce médaillon, n° 2902 du Catalogue de M. CHABOUILLET, déjà cité.

(2) *Revue numismatique*, année 1855, p. 45.

(3) N° 2905 du Catalogue de M. CHABOUILLET, déjà cité. On trouvera une gravure de ce médaillon dans le *Trésor de numismatique*, MÉD. FRANÇ., 1re partie, pl. V, n° 1. Le Musée du Louvre en conserve un exemplaire de bronze, provenant de la collection Sauvageot, n° 517 du Catalogue de M. SAUZAY, déjà cité.

(4) Le Musée du Louvre en conserve un exemplaire, collection Sauvageot, n° 518 du Catalogue de M. SAUZAY.

(5) *Trésor de numismatique*, pl. VI, VII et X.

(6) *Compte de maistre Claude Haligre, des recettes et dépenses par lui faictes à cause des menuz plaisirs durant treize mois, commençant le 1er jour de décembre* 1528 *et finissant le dernier jour de décembre ensuivant* 1529 (Archives de l'empire, KK. 100).

de France au seizième siècle : Henri II, Catherine de Médicis, François II et Marie Stuart, Charles IX, Henri III et Henri IV (1) ; il y en a plusieurs de Jeanne d'Albret et de Marie de Médicis. Sous le règne du premier des Bourbons, un artiste de talent, Guillaume Dupré, se fait connaître par la signature qu'il a posée sur de très-beaux portraits de métal. La plus ancienne médaille de Dupré est probablement celle qui reproduit Henri IV en Mars, vu à mi-corps et coiffé d'un casque ; elle porte la date de 1601 (2). La dernière est sans doute celle de François IV, duc de Mantoue, représenté dans sa vingt-sixième année, ce qui donnerait à cette médaille la date de 1638. Dupré a fait un grand nombre de portraits-médaillons avec ou sans revers. Parmi les plus curieux, on peut citer le médaillon qui reproduit Henri IV et Marie de Médicis superposés, de profil, avec la date de 1605 ; ceux de Henri IV datés de 1606, l'un de profil, l'autre de trois quarts ; celui du doge Marc-Antoine Memmo, daté de 1612, et celui de Pierre Jeannin, surintendant des finances, avec la date de 1615.

A Dupré succéda Jean Varin (1604 † 1692), que l'on croit son élève. On a de Varin quelques portraits-médaillons, mais la grande réputation de cet artiste lui vient des perfectionnements qu'il apporta à la gravure des médailles et des nouveaux procédés qu'il imagina pour les frapper. Nous n'avons pas à nous occuper de ces travaux, qui se rattachent à la numismatique.

VI

Bronzes florentins du XVIe siècle.

L'Italie possédait au seizième siècle un très-grand nombre de sculpteurs de talent qui improvisaient, avec une facilité et une promptitude incroyables, des statues, des groupes, des monuments, des fontaines de marbre, de bronze et de pierre. Plusieurs de ces artistes se mirent à fondre des bronzes de petite proportion, statuettes ou bas-reliefs, qui sont pour la plupart des copies d'ouvrages antiques ou d'œuvres d'artistes contemporains. Ce fut surtout à Florence que les sculpteurs se livrèrent à ce genre de travail. Les élèves de Jean de Bologne, et entre autres Antonio Susini, Pietro Tacca de Carrare et Francesco della Stella, reproduisirent en statuettes de bronze de petite proportion les œuvres nombreuses et variées de leur maître (3). On rencontre aujourd'hui dans les collections une assez grande quantité de ces jolies statuettes et de ces fins bas-reliefs, qui sont fort recherchés des amateurs. On en voyait dans le cabinet de M. Louis Fould une belle réunion ; ces pièces n'ont été obtenues qu'à des prix très-élevés à la vente de ce cabinet (4). Les mêmes artistes ne dédaignèrent pas d'associer leur talent aux productions de l'industrie, qu'ils enrichirent de statuettes et de bas-reliefs d'un modelé excellent et d'une exécution très-soignée. On trouve aujourd'hui dans les musées et dans les collections, des chenets, des flambeaux, des écritoires, des mar-

(1) *Le Trésor de numismatique* donne la liste de toutes les médailles françaises. Le Musée du Louvre en possède plusieurs provenant de la collection Sauvageot, n° 518 et suivants du Catalogue.

(2) Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris en conserve un exemplaire d'argent, n° 2906 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(3) Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*. Firenze, 1767, t. VII, p. 104.

(4) Une réduction, de trente-trois centimètres de hauteur, du groupe antique des deux lutteurs qu'on voit au musée de Florence, a été portée par les enchères à plus de 2300 francs et adjugée à lord Hertford.

teaux et des poignées de porte et d'autres objets usuels qui y sont conservés comme des œuvres d'art, avec juste raison. A la vente du cabinet de M. Louis Fould, une paire de chenets surmontés des figures de Vénus et Adonis a été portée par les enchères au prix de 2500 francs ; une autre paire, où l'on voyait les figures de Jupiter et de Junon, à 2100 francs (1). La collection du prince Soltykoff possédait quelques belles pièces de ce genre. Deux chenets décorés des figures de Mars et de Vénus (2) ont été portés par les enchères au prix de 6000 francs.

En France, dans la seconde moitié du quinzième siècle, quelques sculpteurs s'essayèrent à fondre des statuettes de bronze. L'exposition universelle de 1867 en a offert un petit nombre. La plus curieuse de toutes était celle qui représentait Jeanne Darc à cheval, armée de pied en cap. On lit cette inscription gravée sur le socle : « LA PUCELLE D'ORLIENS. » Cette rareté appartient à M. Carrand. Un ange qui sert de girouette au château du Lude offrait de l'intérêt par cette inscription en relief, qui donne le nom de l'auteur et la date de l'exécution : LE XXVIIe JOUR DE MARS, L'AN MIL CCCCLX ET XV, IEHAN BARBET DIT LE LION, FIST CEST ANGELOT (3). Les statuettes de cette époque sont en général grossièrement exécutées et assez mal réparées. Il ne paraît pas que les fondeurs français se soient exercés au seizième siècle à ce genre de travail, et il faut arriver jusqu'à Louis XIV pour trouver l'exécution courante de statuettes de bronze.

La Hollande a eu, à la fin du quinzième siècle, des artistes de talent qui se sont occupés de la fonte des pièces de petite proportion, à en juger par l'envoi que les Pays-Bas avaient fait à l'exposition universelle de 1867 de dix statuettes des anciens princes de la Hollande (4). Ces jolies statuettes étaient placées jadis au-dessus des grilles du tribunal de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam ; sauvées de l'incendie qui, en 1652, détruisit cet édifice, elles sont conservées dans celui qui fut reconstruit en 1655.

§ II

TRAVAIL AU REPOUSSÉ.

A côté des ouvrages fondus dans un moule, il en existe d'autres que l'on obtient par un procédé qui consiste à repousser au marteau des feuilles de métal, de manière à leur donner la forme que l'artiste veut produire, et à exprimer à leur surface des figures ou des ornements en relief.

Ce procédé, qui a reçu de quelques érudits le nom de *sphyrélaton*, et auquel on donne le plus ordinairement celui de *travail au repoussé*, remonte à une haute antiquité. Les objets métalliques dont parle Homère sont toujours travaillés au marteau, et il n'est pas douteux que les statues colossales des anciens n'aient été ainsi faites. Quelque légèreté qu'on puisse

(1) N°s 1892 à 1895 de la *Description* de cette collection par M. CHABOUILLET. Ces chenets appartiennent aujourd'hui à M. James de Rothschild.

(2) N° 1022 du Catalogue de cette collection, déjà cité.

(3) N°s 1828 et 1827 du Catalogue français.

(4) N°s 261 à 270 du Catalogue des Pays-Bas.

donner au métal fondu par la perfection du moule, elle ne pourra jamais être mise en comparaison avec celle d'une feuille de métal dont le marteau viendra réduire l'épaisseur autant que sa malléabilité peut le permettre.

« En orfévrerie », dit un savant, grand connaisseur en fait d'art, et d'art industriel, « la » fonte et la ciselure sont des procédés bornés ; le repoussé est l'art sans limites (1). » Aussi le procédé du repoussé fut-il employé principalement dans la confection des armures de luxe et dans l'orfévrerie, qui, jusqu'au dix-septième siècle, comprenait l'exécution des bas-reliefs et des statues d'or et d'argent; il s'agissait de réunir dans ces armures de parade la richesse et la légèreté, et dans les travaux d'orfévrerie, de produire des pièces d'une grande dimension avec le moins de matière possible, rien ne pouvait mieux satisfaire à cette double condition que le travail au repoussé.

Dès les premiers moments du retour au culte des arts, après l'obscurcissement du dixième siècle, nous voyons employer le procédé du repoussé dans les travaux artistiques. Willegis et saint Bernward avaient restauré l'art de la fonte du bronze ; l'abbé Richard, leur contemporain et leur émule, remit en honneur le travail au repoussé. Élu en 1004 abbé du célèbre et riche monastère de Saint-Viton de Verdun, il s'empresse de rebâtir son église, et dès qu'elle est élevée, il la fait décorer avec soin et l'enrichit d'un mobilier somptueux. L'ambon, dans lequel on lisait l'évangile au peuple, était alors une vaste tribune élevée de plusieurs marches au-dessus du sol: l'abbé Richard en construisit un dont les quatre faces étaient décorées de bas-reliefs de bronze produits par le travail au repoussé. Les termes dont se sert le moine Hugon dans sa chronique ne peuvent laisser aucun doute à cet égard (2). Ces bas-reliefs offraient un travail de sculpture considérable. Sur la face de l'ambon qui regardait l'occident, on avait représenté les douze apôtres et douze prophètes ; sur celle du nord, les quatre fleuves du paradis ; sur la partie circulaire, où se tenait le diacre qui lisait l'évangile, on voyait le sacrifice d'Abraham, Abel offrant un agneau au Seigneur, Isaac bénissant ses enfants, Jacob supplantant Ésaü, Tobie ensevelissant un mort, et David donnant des preuves de son courage ; sur la face principale, Jésus sur un trône, accompagné de sa mère, de saint Jean et des quatre évangélistes, et entouré de chœurs d'anges. Ces sculptures étaient rehaussées de diverses couleurs (*sculptorio et polimito* (3) *opere exaratæ*), et il est à croire que ces couleurs n'étaient autres que des émaux.

L'impulsion artistique était donnée : durant le moyen âge tous les vases d'or et d'argent, et beaucoup de monuments de bronze, furent travaillés au repoussé et ciselés ensuite. Le moine Théophile, qui vivait à la fin du onzième siècle, nous l'apprend dans sa *Diversarum artium Schedula.* « On fait aussi, dit-il, des fers pour exécuter sur l'or, l'argent et le cuivre, » des figures humaines, des oiseaux, des animaux et des fleurs repoussés (4). Ces fers sont » de la longueur d'une palme, larges et garnis d'une tête à la partie supérieure, effilés, ronds,

(1) Le comte DE LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie*, t. II, p. 481.

(2) « Pulpitum autem ære crebris tunsionibus in laminas tabulasque producto et deaurato factum esse constat » satis accurate et eleganter, et per XII tabulas, XII prophetarum imagines, XII apostolorum formas subvehentium » sculptorio et polimito opere exaratæ sunt. » (*Chronicon* HUGONIS ABB. FLAVINIACENSIS, apud PERTZ, *Monumenta Germaniæ historica*, t. X, p. 374.)

(3) Que M. Pertz interprète par multicolore (*ibid.*, loc. cit.).

(4) « Ad exprimendas imagines ductiles in auro. »

» minces, triangulaires, carrés ou recourbés à la partie inférieure, selon l'exigence du » travail qu'on se propose de faire ; on les frappe avec un marteau (1). »

Après avoir décrit les instruments nécessaires au travail du repoussé, Théophile enseigne la manière de s'en servir dans un chapitre ayant pour titre : *De opere ductili quod sculpitur* (2). « Battez, dit-il, une feuille de cuivre de la largeur et de la longueur que vous voudrez, » jusqu'à ce qu'elle soit d'une épaisseur à ne pouvoir se plier qu'avec peine, et sans » fissure ni tache; puis tracez-y l'image que vous voudrez. » Il décrit ensuite la manière de repousser le cuivre avec différents marteaux, et il ajoute : « Lorsque vous aurez donné » à l'image le relief que vous désirez, prenez des fers de la longueur d'une palme, plus » gros du bout sur lequel on doit frapper avec le marteau, et de l'autre bout plus effilés, » fins, ronds ou pointus, que vous aurez préparés pour ce travail; ensuite, ayant fait asseoir » devant vous un enfant exercé à ce genre de travail, tenez la feuille de la main gauche, » et avec les fers que vous tenez de la droite et que l'enfant frappe avec un marteau » d'une moyenne grosseur, tracez les yeux, les narines, les cheveux, les doigts des mains, » ceux des pieds et les plis des vêtements, de manière à les faire paraître à l'intérieur où » vous frappez avec les fers, et que les traits se produisent extérieurement en relief. Quand » vous aurez ainsi travaillé assez longtemps pour obtenir complétement la forme, vous » fouillerez avec des burins et des ébarboirs, *cum ferris fossoriis* (3) *et rasoriis* (4), autour des » yeux, des narines, de la bouche, du menton et des oreilles, et vous dessinerez les cheveux, » les ongles des pieds et des mains et les plis délicats des vêtements. » Enfin Théophile, en expliquant la fabrication du calice, des burettes et de l'encensoir, fournit des exemples qui font voir que le marteau était le principal instrument de l'orfévre. Les anses et quelques pièces accessoires étaient seules fondues (5).

Parmi les grands monuments exécutés au repoussé durant le moyen âge, il faut signaler les portes de bronze placées sur le flanc sud de la cathédrale d'Augsbourg. Nous les avions autrefois indiquées comme étant une œuvre de fonte (6) ; mais l'opinion de MM. Viollet-le-Duc et Darcel (7) a de nouveau appelé notre attention, et nous y avons reconnu un travail au repoussé. Les deux vantaux de cette porte, d'inégale largeur, sont recouverts, l'un de quatorze, l'autre de vingt et un panneaux de bronze assemblés par des bandes de même métal, qui sont clouées sur des ais de bois et ornées de têtes d'hommes à leurs points d'intersection. Une tête de lion occupe l'un des panneaux du centre dans chaque vantail.

Dans l'origine, les deux vantaux devaient être égaux ; mais aujourd'hui le vantail à droite contient quatorze panneaux de même dimension, divisés en deux bandes et superposés ; celui à gauche contient, entre deux bandes de sept panneaux qui ont la dimension de ceux du vantail à droite, une troisième bande de sept panneaux plus étroits. Chacun des panneaux, grands ou petits, ne renferme qu'une seule figure principale. Les reproductions qu'on y

(1) *Diversarum artium Schedula*, lib. III, cap. XIII, *De ferris ad ductile*.

(2) *Ibid.*, cap. LXVII. *De l'ouvrage au repoussé qui est sculpté*.

(3) *Ibid.*, cap. XI, *De ferris fossoriis*.

(4) *Ibid.*, cap. XII, *De ferris rasoriis*.

(5) *Ibid.*, chap. XXV, XXVI, LVIII, LIX, LXXVII.

(6) *Description de la collection Debruge-Duménil*, Introduct., p. 55.

(7) VIOLLET-LE-DUC, *Lettres adressées d'Allemagne*, p. 50. — M. ALFRED DARCEL, *Excursion artistique en Allemagne*, p. 133. On trouvera une reproduction de ces portes dans la *Revue archéologique*, t. VI, p. 541.

voit sont assez singulières : c'est un homme qui fuit devant un serpent ; un autre qui regarde dans une fiole qu'il tient élevée ; un centaure et un lion répétés deux fois ; un homme vêtu d'un court manteau, armé d'une lance et d'un bouclier ; on y voit encore deux fois Samson ouvrant la gueule d'un lion et combattant avec la mâchoire d'un âne. Toutes ces figures ont du mouvement, quelques-unes sont d'un bon style. M. Viollet-le-Duc croit que ces panneaux sont d'époques différentes, et que les plus anciens pourraient avoir été faits à Constantinople, au cinquième siècle ou au sixième. M. Darcel les regarde comme étant allemands, et du huitième siècle. Il est constant que l'auteur, quel qu'il soit, de ce monument avait étudié l'art byzantin ; mais nous ne retrouvons pas dans ces sculptures la correction ni surtout la finesse d'exécution qui caractérisent les ouvrages grecs du sixième au onzième siècle. Les scènes bizarres, et les animaux chimériques qu'elles reproduisent, sont bien dans le goût du onzième siècle en Allemagne. Ces portes doivent appartenir à l'un des artistes de cette école créée par saint Bernward, qui, tout en étudiant les belles productions de l'art byzantin, étudiait aussi la nature, et qui, faisant profession de beaucoup d'indépendance, cherchait partout des voies nouvelles.

Des monuments de sculpture au repoussé de petite proportion ont été exécutés en grande quantité pendant le moyen âge. Nous devons signaler surtout les orfèvres de Limoges comme ayant produit, au treizième siècle, à l'aide de ce procédé, des statuettes, des bustes et des figures de haut-relief, de cuivre, qui ne sont pas sans mérite. Dans les pièces importantes, les têtes sont entièrement repoussées ; mais les corps et les vêtements sont souvent rendus par des feuilles battues, dressées et appliquées sur une forme de bois. Le métal est doré et souvent enrichi d'émail. La collection de M. Sellière possède un très-beau spécimen de ce genre de sculpture. C'est une statuette de la Vierge, de cinquante-deux centimètres de hauteur. Elle est représentée assise sur un trône émaillé qui sert de reliquaire (1). Les pièces de ronde bosse de cette proportion sont assez rares ; mais on conserve dans les musées et dans les collections un grand nombre de figures de haut-relief détachées des monuments auxquels elles appartenaient, et aussi des châsses et des reliquaires qui sont décorés de figures de cette sorte.

Le repoussé par la main de l'homme, qu'aucun moyen mécanique ne surpasse, exigeant un long travail et beaucoup d'habileté, coûtait cher. Il ne pouvait donc convenir uniquement au treizième siècle, époque à laquelle un goût nouveau faisait multiplier la fabrication des instruments du culte, des châsses, des coffrets et des ustensiles de toute sorte à l'usage de la vie privée. On imagina alors de se servir d'un procédé rapide qui permettait d'obtenir à peu de frais, sur des feuilles de métal, des sculptures qui semblaient reproduites par le repoussé. Par ce procédé, qui a reçu le nom d'estampage, le relief est produit à l'aide d'une forte pression de la feuille de métal sur un modèle en relief ou en creux exécuté dans un métal trempé. Ce modèle, auquel on donne le nom de matrice ou d'étampe, exigeait seul la main d'un artiste. Une fois en possession du modèle, on pouvait en faire tirer un grand nombre d'exemplaires par un simple ouvrier.

Vers 1230 environ, on fit des matrices sur lesquelles on exprimait séparément des

(1) Cette pièce provient de la vente de la collection Soltykoff (n° 151 du Catalogue déjà cité). Elle a été adjugée moyennant 2250 fr.

feuilles, des fleurs, des tiges et de menus ornements; puis, à l'aide des pièces qu'on en tirait et qu'on réunissait diversement par la soudure, on formait des ornements, des rinceaux, des bouquets, des crêtes et des tympans d'une grande variété. M. Viollet-le-Duc en a fourni quelques beaux exemples dans son *Dictionnaire du mobilier français* (1).

Au seizième siècle, les beaux ouvrages d'orfévrerie étaient toujours exécutés par le repoussé. Cellini nous apprend, dans son Traité de l'orfévrerie, que ce procédé était universellement en usage parmi les orfévres de son temps, en France et en Italie ; lui-même n'en employait pas d'autre dans la fabrication des bijoux, des vases, des figurines d'or et d'argent ; il ne fondait que les anses des vases, le bec des aiguières, et quelques pièces de rapport.

Le repoussé a encore été employé, au seizième siècle, pour obtenir des figures et des ornements en relief sur des plaques de fer qui étaient ensuite enrichies de fines damasquinures d'or et d'argent. Ces riches bas-reliefs de fer, rehaussés d'or, servaient à garnir les coffrets et à décorer certains meubles de prix.

Un des plus délicieux morceaux de fer repoussé du seizième siècle est un cadre de miroir, appartenant à M. de Monbrison, qui a été exposé, en 1865, au palais de l'Industrie. Il reproduit, comme celui de notre planche XXIII, un portique à fronton avec des caryatides sur les côtés. Les armoiries de Lorraine qu'on y voit font supposer qu'il a appartenu à une princesse de cette maison (2).

§ III

CISELURE EN FER.

Le fer, malgré sa dureté, n'a pas échappé au ciseau du sculpteur. Cette branche de l'art a été cultivée, durant le moyen âge, dans l'empire d'Orient. Un auteur grec anonyme, qui écrivait antérieurement au douzième siècle, rapporte qu'on voyait, dans un lieu de Constantinople qu'on nommait Exocionion, un groupe colossal de Nemrod, avec son chien et un lièvre, taillé dans le même bloc de fer (3). Il nous faut ensuite arriver jusqu'à l'époque de la Renaissance pour retrouver l'usage de la sculpture en fer. Ce fut principalement en Allemagne, dans la seconde moitié du seizième siècle, qu'on la remit en pratique. La ville d'Augsbourg surpassait toutes les autres. Ses artistes ciseleurs, qui portaient le nom de *plattner* (4), ont couvert de leurs fines ciselures en haut-relief un nombre considérable de pommeaux d'épée et de dague ; ils ont enrichi de leurs bas-reliefs les fourreaux d'épée, les meubles et les ustensiles domestiques ; quelques-uns même ont taillé dans le fer des statuettes de ronde bosse. Parmi les plus célèbres, on distingue Thomas Ruker. Il fit en 1574 un fauteuil enrichi de sculptures d'un grand mérite qui représentent des scènes historiques ; ce fauteuil, qui fut offert par la ville d'Augsbourg à Rodolphe II, est actuellement en Angleterre. Le maître le plus renommé en ce genre de travail fut Gottfried Leygebe, né en Silésie en 1630. Il tra-

(1) Tome II, p. 202 et 203.

(2) Ce miroir est reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 476.

(3) *Breves enarrationes chromographicæ*, apud BANDURI, *Imperium orientale : Antiq. Constant.*, lib. V. Parisiis, p. 66.

(4) Dr KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 797.

vailla longtemps à Nuremberg, et mourut à Berlin en 1683 (1). D'abord simple armurier, il se fit remarquer par d'ingénieuses compositions, et surtout par une exécution d'un fini très-délicat. On voit de lui, à la Kunstkammer de Berlin et au Muséum historique de Dresde, des poignées d'épée d'un travail merveilleux. Il a fait aussi beaucoup de bas-reliefs de fer (2). Les ouvrages de cet artiste, qui jouissent en Allemagne de la plus haute réputation, sont des statues équestres d'une assez grande proportion taillées dans des blocs de fer. Le Grüne Gewölbe de Dresde possède de lui une statuette équestre de Charles II d'Angleterre, représenté sous la figure de saint George tuant le dragon, et la Kunstkammer de Berlin, la statuette du grand électeur Frédéric Guillaume sous la figure de Bellérophon monté sur Pégase et terrassant la Chimère (3). A ne considérer que la difficulté vaincue, ce sont là certainement les premiers travaux de Leygebe ; mais ses petits bas-reliefs, et surtout ses poignées d'épée, sont d'un travail bien supérieur.

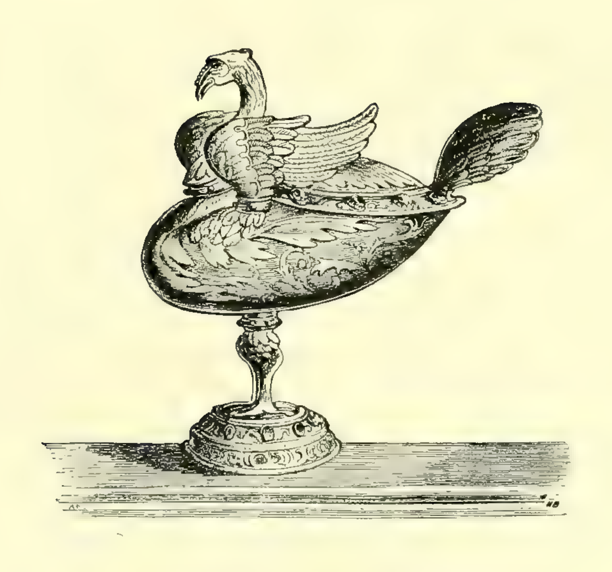
On a également exécuté en France, au seizième siècle, de fines ciselures sur fer ; elles se font remarquer par une composition spirituelle et un modelé correct. Le Musée du Louvre possède plusieurs pièces, dont la plus curieuse est une monture d'escarcelle qui a appartenu à Henri II. Nous en donnons la reproduction plus loin, dans notre planche XXV.

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der K. Kunstkammer*, p. 246.

(2) A la Kunstkammer de Berlin, nos 2857, 2859, 2862, 2887 du Catalogue de ce musée.

(3) N° 2889 du Catalogue de ce musée.





CHAPITRE IV

SCULPTURE EN MATIÈRES DURES : GLYPTIQUE, ART DU LAPIDAIRE.

§ 1

GLYPTIQUE.

L'art de graver des images sur des pierres dures, soit en creux (les intailles), soit en relief (les camées), remonte à la plus haute antiquité. C'est aux Égyptiens qu'on attribue la gloire d'avoir les premiers cultivé la glyptique.

Les Grecs, auxquels ils avaient transmis leurs procédés, ont gravé des intailles et des camées avec une perfection à laquelle bien peu d'artistes des temps modernes ont pu atteindre. Ils apportèrent à Rome l'art de graver sur pierre, et le goût des pierres gravées y fut très-prononcé pendant plusieurs siècles. Quelques artistes romains se livrèrent avec succès à ce genre de travail ; ils sont loin néanmoins d'avoir égalé les Grecs.

Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on continua de graver sur pierres fines en Italie. Nous citerons comme étant de cette époque un camée sur agate blanche orientale à deux couches, de vingt millimètres de hauteur sur trente de largeur, qui reproduit en figures à mi-corps le Christ enseignant sa doctrine à trois disciples ; deux anges sont derrière le Sauveur. Il appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale (1). Dès la fin du cinquième siècle la glyptique avait cessé d'être en pratique en Italie.

Les Byzantins, qui en avaient conservé la technique, furent les seuls, durant le moyen âge, qui gravèrent des camées. Ceci explique comment il se fait qu'on rencontre aussi peu de camées reproduisant des sujets religieux. Ainsi, sur quatre-vingt-dix-neuf anneaux qui figu-

(1) N° 294 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

rent dans l'inventaire du saint-siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII (1), dix-neuf sont enrichis de camées, mais il n'y en a que deux qui reproduisent un sujet chrétien.

Les camées byzantins sont loin de valoir ceux des Grecs, ni même ceux du Haut-Empire. En général, les compositions sont simples et le dessin ne manque pas absolument de correction, mais l'exécution offre souvent de la dureté dans les pièces postérieures au onzième siècle, époque à partir de laquelle la décadence a commencé à se faire sentir dans la glyptique comme dans les autres arts.

Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale possède dix camées byzantins, parmi lesquels il en est un très-remarquable, et qui est digne de figurer à côté des productions du Haut-Empire. Ce camée, sur sardonyx à trois couches, de quarante-sept millimètres de hauteur sur trente-trois de largeur (2), reproduit dans le haut du tableau le buste du Christ, les bras étendus, la main droite dans l'action de bénir, et au-dessous saint George et saint Démétrius. Les deux saints guerriers sont représentés en pied sous les traits de jeunes hommes ; ils portent la brigandine à écailles terminée par une courte cotte d'armes et un manteau rejeté en arrière : c'est exactement là le costume donné à Basile II dans la miniature du manuscrit de Venise, qui est reproduite dans notre planche XLVIII. Les noms des deux saints sont gravés sur la pierre en lettres grecques disposées perpendiculairement. La composition du sujet est simple et le dessin en est correct ; les figures des deux guerriers sont très-élégantes, et rappellent celles des manuscrits de l'époque de Constantin Porphyrogénète. Il n'est pas douteux que ce joli camée n'appartienne au règne de ce prince ; il vient encore confirmer ce que nous avons dit de l'état florissant des arts dans l'empire d'Orient au dixième siècle.

On possède encore quelques pierres à sujets chrétiens qui proviennent de l'Asie. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale en conserve cinq qu'on regarde comme antérieures à l'année 340 de notre ère (3). Elles sont généralement fort médiocres.

Ce que nous avons dit de l'abandon de la glyptique en Italie doit s'appliquer aux autres contrées civilisées de l'Occident ; elle cessa d'y être cultivée après la chute de l'empire romain. Les pierres antiques gravées en creux servirent de sceaux aux rois dès l'époque carolingienne : Pepin scellait avec un Bacchus indien, Charlemagne avec un Sérapis ; et il est à croire que cet art ne reparut en Occident que vers la fin du quartorzième siècle.

Les inventaires du trésor des rois et des princes faits à cette époque en fournissent jusqu'à un certain point la preuve. Ainsi, dans l'inventaire du duc d'Anjou, écrit de 1360 à 1368 (4), on ne trouve qu'un seul camée offrant un sujet religieux. Dans celui de Charles V de 1379 (5), les camées sont nombreux, et d'après la description qui en est faite, ils appartiennent presque tous à l'antiquité ; il n'y en a que quelques-uns qui présentent des sujets

(1) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolice factum de mandato sanctissimi Patris dom. Bonifacii pape octavi sub anno Domini millesimo ducent. nonag. quinto*, ms. Biblioth. impér., n° 5150, lat., fol. 61.

(2) N° 267 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. M. Hase a publié ce camée dans son édition princeps de Léon Diacre.

(3) Nos 1330 à 1334 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(4) Cet inventaire a été publié par M. de Laborde dans le tome II de la *Notice des émaux et bijoux du Louvre*. Paris, 1853.

(5) Manuscr. Biblioth. impér. n° 2705, ancien 8356, déjà cité.

chrétiens. Les intailles qui étaient fixées sur les signets (les sceaux) que le roi avait toujours avec lui, et dont il scellait ses lettres, n'étaient autres, sauf trois sur lesquelles nous nous expliquerons plus loin, que des pierres antiques. Il en était de même de celles qu'enchâssaient les chatons de ses bagues. Les signets en pierres dures du roi Charles V reproduiraient tous sa propre image, telle qu'il la faisait graver sur les matrices de métal (1) des grands sceaux de l'État, s'il avait eu sous la main des artistes exercés à graver les pierres fines. Il existe encore un grand nombre de châsses et d'instruments du culte des différentes époques du moyen âge qui sont enrichis de camées à sujets mythologiques ; les aurait-on employés dans ce temps d'austère piété, si l'on avait pu les remplacer facilement par des pierres à sujets chrétiens.

Ces raisons, que nous avions développées dans la première édition de cet ouvrage, à l'appui de notre opinion sur l'abandon de la pratique de la glyptique en Occident au moyen âge, n'ont pas convaincu tous les archéologues. « La glyptique, a-t-on dit, a été plus négligée » par M. Labarte qu'elle ne le fut réellement aux époques dont il étudie les arts. Certes l'art » de la gravure en creux devait être tombé bien bas pour que Charlemagne en fût réduit » à employer une intaille antique en guise de sceau ; mais cet art se releva sous ses » successeurs (2). »

Nous allons donc examiner à nouveau cette grave question, et donner plus de développement aux raisons qui ont fixé notre opinion.

On a cité à l'appui de la critique qui nous était faite : 1° un disque de cristal de roche, reproduisant en intaille l'histoire biblique de Susanne ; il a été acheté par le Musée Britannique à la vente Bernal (3) ; 2° une figure de l'empereur Lothaire gravée sur un cristal de roche qui est fixé, avec des camées antiques et des pierres fines, sur une croix d'or appartenant au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (4) ; 3° une petite pièce de cristal de roche gravée en intaille et sertie dans le fauteuil d'une statuette d'or de sainte Foy, provenant du trésor de l'ancienne abbaye de Conques (5) ; 4° le saphir de saint Louis gravé en intaille, qui est conservé au Louvre dans le musée des Souverains (6) ; et 5°, a-t-on ajouté, « un certain nombre de camées et d'intailles que possède le cabinet des antiques à la Bibliothèque » impériale. »

Avant d'examiner les différentes pièces citées par notre contradicteur, il est nécessaire de faire une observation générale. Les inventaires du quatorzième siècle constatent l'existence d'un grand nombre de pierres gravées ; il y en avait sur toutes les belles pièces d'orfèvrerie. Mais, comme le disait M. de Laborde, « une question grave se pose ici : « Que sont devenus ces camées, matière indestructible, sans emploi dans aucune prépa-

(1) Le mot *sceau* ayant une double signification et exprimant tout à la fois la pièce gravée en creux qui donne l'empreinte et cette empreinte, nous conserverons, pour éviter toute confusion, comme l'a proposé M. Douet d'Arcq, le nom de *sceau* à cette empreinte, et nous donnerons celui de *matrice* à la pièce gravée qui sert à l'imprimer.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 130.

(3) N° 1295 du Catalogue de la collection Bernal. Londres, 1857.

(4) Cette intaille est gravée dans les *Mélanges d'archéologie*, t.I, pl. XXXI ; dans l'ouvrage de M. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittel. in den Rheinlanden*, pl. XXXIX ; et dans celui de M. l'abbé Bock, *Karl's des grossen Pfalzkapelle*, p. 35.

(5) Elle est gravée dans le *Trésor de Conques* par M. Darcel.

(6) Il est gravé dans les *Gemmes et joyaux de la couronne*, par M. Barbet de Jouy. Paris, 1865, pl. XI.

» ration, sans valeur intrinsèque (1)? » Il est constant, en effet, qu'ils n'ont pas été détruits et qu'ils n'ont pas été jetés à la rivière. Aussi la réponse à la question de M. de Laborde est-elle facile à faire. Presque tous ces camées et intailles étaient des pièces antiques, et ce sont elles qui enrichissent aujourd'hui les collections publiques et les cabinets des amateurs.

Mais, dit-on, on rencontre dans les inventaires du quatorzième siècle la description de pierres reproduisant des sujets chrétiens, qu'il faut par conséquent attribuer au moyen âge. A cette objection nous répondrons que les rédacteurs des inventaires manquaient absolument de critique archéologique, et très-souvent même de toute instruction. Ne sait-on pas en effet que le sujet purement mythologique (Minerve et Neptune) d'un grand camée de la Bibliothèque impériale (2) passait, avant d'avoir été donné à Louis XIV par l'église qui le possédait, pour la représentation du paradis terrestre et de l'histoire du péché d'Adam (3), et qu'on avait pris pour saint Jean l'évangéliste le Jupiter, avec un aigle à ses pieds, du beau camée de sardonyx donné par Charles V à la cathédrale de Chartres (4). Avec de pareilles dispositions, les rédacteurs des inventaires du quatorzième siècle et du quinzième n'ont pas manqué, quand le sujet s'y prêtait tant soit peu, de convertir en sujets chrétiens les sujets profanes des camées et des intailles antiques. Ainsi M. de Laborde, après avoir compulsé tous les inventaires du quatorzième siècle, ne trouve à transcrire dans son *Glossaire*, sous le titre de « Camahieux du moyen âge », que trente-huit pièces. Avec la façon de procéder des scribes de ce temps que nous venons de signaler, on ne peut, sans avoir les pièces sous les yeux, admettre comme exactes des désignations ainsi faites : « Une sainte » Agnès en ung camahieu ; — une Véronique en ung camahieu. » Des descriptions comme celles-ci : « Une ancienne croix d'or à six camahieux ; — ung camahieu d'un enfant blanc » qu'un ange tient ; — ung grand camahieu ou dedans a ung homme séant soubz ung arbre, » tenant un épervier et ung chien devant luy », ne peuvent en aucune façon justifier l'attribution au moyen âge qui leur est donnée par M. de Laborde. Ce n'est que quand le crucifiement est indiqué comme étant reproduit sur un camaïeu qu'on peut croire que les rédacteurs des inventaires ne se sont pas trompés. Eh bien, dans les trente-huit citations de M. de Laborde, il n'y en a que trois où les pierres soient indiquées comme reproduisant le Christ en croix. On rencontrerait, au contraire, un très-grand nombre de pierres gravées avec ce sujet, si populaire au moyen âge, s'il avait existé en Occident des artistes graveurs en pierres fines. Ces trois camées devaient être byzantins. Deux autres camées compris dans les trente-huit appartenaient évidemment à l'Orient : « Ung reliquaire beslong, ouvré à façon » de Damas, sur lequel est un camahieu d'ung ymage de Nostre-Dame enlevé. — La croix » que l'empereur Constantin portait en bataille, mise en ung joyau d'or, garny d'ung grand » camahieu où est enlevé l'ymage de Nostre Seigneur. » Le reliquaire étant de la façon de Damas, c'est-à-dire de provenance orientale, sur quoi se fonderait-on pour attribuer le camée à l'Occident? Et quant à la croix de Constantin, ce n'est pas en Occident sans doute

(1) *Glossaire*, dans la seconde partie de la *Notice des émaux et bijoux du Louvre*. Paris, 1853, p. 189.

(2) N° 36 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(3) *Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. I, p. 273, année 1717.

(4) Il est conservé à la Bibliothèque impériale : c'est le n° 4 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. Voyez-en la description au titre de l'Orfévrerie, chap. V, § I, art. 2.


XPE ADIVVA HLOTHARIVM REG
HLOTARIVS IMP AVG
7
+ KAROLVS GRATIA DI REX
+ KAROLVS MISERICORDIA DI IMPERATOR AVG

que le fondateur de l'empire d'Orient avait dû faire graver le camée qui la décorait (1). Ainsi aucune des descriptions de pierres gravées transcrites dans les inventaires du quatorzième siècle n'a établi que leur exécution appartînt à l'Occident. On signale souvent dans ces inventaires l'artiste qui a exécuté la pièce décrite; jamais on ne trouve le nom d'un artiste à la suite de la description d'une pierre gravée.

Examinons maintenant les différentes pièces sur lesquelles on s'appuie pour justifier l'existence de la pratique de la glyptique en Occident sous les successeurs de Charlemagne.

Le cristal de roche du Musée Britannique est une grande pièce de 113 millimètres de diamètre sur laquelle sont gravés, en intaille, différents sujets de l'histoire biblique de Susanne, avec des inscriptions latines. Au-dessus du sujet central on lit : LOTHARIUS . REX . FRANC. FIERI . JUSSIT. Et de cette inscription, qui ne dit pas autre chose, si ce n'est que c'est le roi Lothaire qui a commandé cette intaille, on veut tirer la conséquence que sous le petit-fils de Charlemagne, l'empereur Lothaire, l'art de la glyptique était en pleine floraison en Occident. Eh bien, de l'inscription même de l'intaille nous allons tirer la preuve qu'elle n'a pu être gravée en Occident. En effet, si le graveur avait été sujet de Lothaire et qu'il eût travaillé sous ses yeux, il n'aurait pas manqué de donner à son prince le titre que celui-ci portait. Or, jamais Lothaire n'a porté que le titre d'empereur. Eckhart, dans son histoire de la France orientale sous les Mérovingiens et les Carolingiens, a donné la reproduction des monnaies frappées au nom de Lothaire (2). Dès que ce prince est associé à l'empire par son père Louis le Débonnaire (817), la légende des monnaies lui donne le titre d'empereur : HLUDOVICUS I-P, et au revers : HLOTARIUS I-P. Postérieurement, et même après avoir été fait roi d'Italie (821), il conserve le titre d'empereur : ses monnaies, qu'elles soient frappées dans les palais impériaux, ou bien à Verdun, à Cambrai, à Dorestat sur le Rhin, à Milan, à Venise, ou à Rome sous le pape Grégoire IV, portent toutes pour légende autour d'une croix : HLOTARIUS IMPERAT. ou IMP. La Bibliothèque impériale possède une seule monnaie avec la figure de Lothaire, et dans la légende on lit : IMP. AUG. (*imperator Augustus*). Comment donc un artiste franc ou italien qui aurait gravé l'histoire de Susanne sur les ordres de ce prince lui aurait-il donné le titre de roi qu'il n'a jamais porté exclusivement, au lieu de celui d'empereur, auquel il tenait beaucoup. Mais si le cristal a été gravé dans l'empire d'Orient, la qualification de roi se comprend. Jamais, en effet, les Grecs n'ont donné d'autre titre à Charlemagne et à ses successeurs à l'empire. Le titre d'empereur a toujours été réservé par eux à l'empereur des Romains assis sur le trône de Constantinople (3). Constantin Porphyrogénète, dans son livre sur l'administration de l'empire, parle de Lothaire et de son aïeul Charlemagne; il ajoute à leur nom la qualification de Grand, mais il ne leur donne que le titre de roi (4). Ainsi le titre de roi gravé à la suite du nom de Lothaire, au lieu de celui d'empereur, qui lui était concédé par tous les rois de l'Occident, n'a pu lui être

(1) Comme on le voit, les camées portaient au quatorzième siècle le nom de «camahieux». Ce nom se perpétua durant le quinzième siècle et le seizième. On le retrouve dans tous les inventaires, et notamment dans l'inventaire de Henri II, de 1560 (Manuscr. Biblioth. impér., n° 4732, fr.), et c'est de là qu'on a donné le nom de camaïeux aux peintures monochromes et à celles de deux ou trois couleurs dans lesquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle.

(2) *Commentarii de rebus Franciæ orientalis*... Wirceburgi, 1729, t. II, p. 445.

(3) DU CANGE, *Glossarium ad script. med. et infim. græcitatis*, v° Ῥήξ.

(4) CONSTANTINI PORPHYR., *De administrando imper. lib.*, cap. XXVI, ap. BANDURI, *Imp. orient.*, p. 80.

attribué que par un artiste grec. Lothaire a reçu plusieurs ambassadeurs des empereurs grecs, porteurs de riches présents (1) ; il est possible qu'ayant reçu parmi ces présents des intailles qui lui auraient plu, il ait chargé les ambassadeurs qu'il envoya à son tour à l'empereur d'Orient de lui rapporter une grande pierre gravée sur laquelle l'artiste a inscrit le nom de Lothaire qui lui commandait le travail, mais en ne lui donnant que le titre de roi, qui seul lui était reconnu par les Grecs. On ne pourrait pas dire que la légende de cette pièce de cristal doit se rapporter au roi Lothaire, second fils de l'empereur Lothaire, parce que Lothaire II n'a jamais été que roi de Lotharingie et n'a jamais pris le titre de roi des Francs, REX FRANC [*orum*] qu'on y lit ; c'est l'oncle de Lothaire II, Louis Ier le Germanique, qui avait alors le titre de roi des Francs orientaux (2).

Après l'intaille sur cristal du Musée Britannique, on produit celle qui est enchâssée, avec des camées antiques et des pierres fines, dans cette croix d'or appartenant au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, où elle est conservée comme un don de l'empereur Lothaire. En donnant la description de cette belle croix au titre de l'ORFÉVRERIE (3), nous en avons établi la provenance byzantine. Il est probable qu'elle a dû faire partie des présents apportés à Lothaire par les ambassadeurs de l'impératrice Théodora, tutrice de son fils Michel III. L'intaille (de 42 millim. sur 36) reproduit le buste de profil d'un jeune homme imberbe dont la tête est ornée d'une sorte de diadème ; autour de la tête on lit : ✝ XPE ADIVVA HLOTARIVM REG [*em*]. On possède deux portraits de l'empereur Lothaire : le premier dans une miniature (4) peinte au verso du premier folio de l'évangéliaire ayant appartenu à ce prince et qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque impériale (ms. latin n° 266) ; le second sur une pièce de monnaie d'or, dont le cabinet des médailles de cette bibliothèque possède un exemplaire. Les deux portraits, quoique rendus par des procédés bien différents, ont entre eux de la ressemblance. Le petit-fils de Charlemagne est représenté dans la force de l'âge ; dans la miniature, il porte une couronne fermée d'une forme singulière ; dans la pièce de monnaie, la tête est laurée. Il est évident que le miniaturiste et le graveur en médailles ont eu l'intention de faire un portrait, aussi ressemblant que possible, de leur souverain, dont ils avaient une image sous les yeux. Mais les deux portraits n'ont aucun rapport avec la figure exprimée dans l'intaille qui est sur la croix d'Aix-la-Chapelle. Le graveur en pierres dures n'a pas voulu reproduire Lothaire. Il est fort probable que l'impératrice Théodora, voulant envoyer une très-belle croix d'or au chef des Francs et y attacher le nom de ce prince, a fait prendre une intaille déjà faite et reproduisant une tête diadémée autour de laquelle elle a fait graver la légende que Lothaire employait sur ses sceaux, avec cette différence toutefois, qu'au lieu d'IMP [*eratorem*] ou d'AUG [*ustum*], elle a fait écrire REG [*em*], puisqu'elle ne reconnaissait au souverain des Francs que le titre de roi.

Deux sceaux de Charles le Chauve (✝ 877), frère de Lothaire, qui proviennent en partie cependant d'une matrice en pierre gravée, vont nous servir encore à démontrer que la

(1) Voyez à l'ORFÉVRERIE, chap. II, § V, art. 7.

(2) *Annales Fuldenses*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. historica*, script., t. I, p. 369.

(3) Voyez à l'ORFÉVRERIE, chap. II, § V, art. 7.

(4) Cette miniature est reproduite par ECKHART, *Comm. de rebus Franciæ orientalis*, t. II, p. 353, et dans *les Arts somptuaires*, t. I des planches.

glyptique n'était pas exercée en Occident au neuvième siècle. Ces sceaux sont conservés aux Archives de l'empire et inscrits dans l'inventaire sous les n°s 21 et 26 (1). La matrice qui les a donnés était composée, dans tous les deux, d'une pierre gravée reproduisant un buste, la tête laurée et tournée à droite ; mais les pierres avaient été encastrées dans une bordure de métal sur laquelle a été gravée la légende KAROLUS GRATIA DI REX du premier sceau, et celle de KAROLUS MISERICORDIA DI IMPERATOR AUG. du second. Il résulte évidemment de ce fait que, pour fabriquer ces deux sceaux, on a pris des pierres antiques d'une basse époque qu'on a serties dans une bordure plate de métal sur laquelle il était facile de graver telle légende que l'on voulait; car si les têtes avaient été spécialement gravées pour Charles le Chauve, l'artiste n'aurait pas manqué de tracer la légende sur la pierre autour du buste. Mabillon, qui a publié le second de ces sceaux, fait remarquer que la figure est très-différente de celle gravée sur un autre sceau plaqué sur un diplôme de ce prince daté de 839 et qu'il a publié également (2). Nous ajouterons que les têtes laurées des deux sceaux conservés aux Archives n'ont aucune ressemblance avec les beaux portraits que l'on possède de Charles le Chauve dans les Bibles de Saint-Martin de Tours et de Saint-Paul hors des murs à Rome, dans l'évangéliaire de Saint-Emmeran et dans son livre de prières (3). Les peintres miniaturistes doivent avoir fait des portraits aussi ressemblants qu'il leur était possible, et leur dissemblance absolue avec les figures gravées sur les pierres ne donne-t-elle pas la preuve qu'elles n'ont pas été faites pour Charles le Chauve? Les Archives possèdent encore un sceau de Charles le Simple († 929) qui est composé de la même façon que les deux sceaux en pierres dures de son aïeul (4).

L'intaille sur cristal de Conques est placée dans le sommet du dossier d'un fauteuil d'argent doré où est assise la statuette d'or de sainte Foy, qui, d'après M. Darcel, aurait été faite à l'époque de la translation du corps de la sainte à Conques, sous Charles le Simple, à la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième. La statuette est en effet d'un faire assez barbare, pour appartenir à une époque où l'art était arrivé au dernier degré de la décadence. Mais quant à l'intaille, M. Darcel, qui comprend très-bien qu'elle n'a pu être exécutée en France au dixième siècle, veut qu'elle appartienne à l'époque des premiers Carolingiens, « qui fut habile, dit-il, à travailler le cristal de roche ». Et il cite à l'appui de son opinion les deux pièces portant le nom de l'empereur Lothaire. Or, nous venons de démontrer, ce nous semble, que ces deux pièces ne pouvaient avoir été gravées en Occident. Le cristal de Conques reproduit en figures microscopiques le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Ce tout petit Christ placé sur une croix relativement très-grande est bien dans le style byzantin. Au surplus on ne peut tirer aucune induction, en faveur de l'origine française de cette intaille, et de la date du neuvième siècle qui lui est donnée de ce qu'elle se trouve faire partie de l'ornementation d'une pièce d'orfévrerie exécutée en France à la fin du neuvième ou au dixième ; car, au dire de M. Darcel, « pendant les neuf siècles » qui nous séparent des années de sa fabrication, cette statue a dû recevoir de nombreuses

(1) M. DOUET-D'ARCQ, *Inventaire de la collect. des sceaux des Archives de l'empire*, p. 369 et 370.

(2) *De re diplomatica*, p. 407, 408 et 409.

(3) Voyez la description de ces manuscrits au titre de l'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS, chap. II, § I, art. 2, et la reproduction du portrait de Charles le Chauve, planche L.

(4) N° 29 de l'*Inventaire de la collection des sceaux*, déjà cité.

» additions..... ; l'agrafe qui ferme le collet de la robe est un bijou du quinzième siècle..... ; » le reliquaire (posé sur les genoux de la statue) destiné à contenir les restes de la sainte » est évidemment de la fin du treizième. » On voit encore sur la statue des émaux translucides sur relief du quatorzième siècle ; enfin une plaque d'argent, appliquée sur son dos et sur laquelle la tête du Christ est rendue au repoussé, est attribuée au huitième (1). Qui peut dire, en présence de cette réunion d'objets si divers par l'âge et par l'origine, d'où peut provenir l'intaille sur cristal et à quelle époque elle a été placée sur le fauteuil de la statue? Ce n'est donc pas sur cette pièce qu'on peut établir l'existence de l'exercice de la glyptique en Occident au moyen âge.

Les archéologues qui soutiennent cette opinion sont obligés de franchir plus de quatre siècles sans pouvoir signaler aucune pièce de glyptique, et de passer sans transition de l'époque de Lothaire à celle de saint Louis pour présenter une pierre qui leur vienne en aide. Cette pierre est un saphir taillé en table, sur lequel la figure d'un roi en pied, debout, nimbé, couronné et portant un sceptre, est gravée en intaille. Elle est placée au chaton d'un large anneau d'or sur le contour duquel des fleurs de lis sont gravées en creux et remplies d'émail noir. On voit auprès de la tête du roi les lettres S. L. Cette inscription : C'EST LE SINET DU ROI SAINT LOUIS, est tracée à l'intérieur de l'anneau. Cette bague appartenait autrefois au trésor de l'abbaye de Saint-Denis ; elle est aujourd'hui conservée au Louvre dans le musée des souverains, et figure au catalogue de cette collection rédigé par M. Barbet de Jouy, sous la dénomination de « Bague sigillaire de saint Louis » (2).

Il est évident que la gravure du saphir représente un roi de France de la race des Capétiens ; mais ce roi est-il Louis IX, et la bague qui a ce saphir au chaton était-elle un sceau du saint roi ? Ces deux questions sont résolues affirmativement depuis plus de deux cents ans. M. Barbet de Jouy n'a fait que suivre la tradition ; mais cette tradition ne remonte qu'au milieu du dix-septième siècle. C'est dom Germain Millet qui, dans sa description du trésor de Saint-Denis (3), a dit le premier que le saphir reproduisait la figure de saint Louis, et Félibien, s'en rapportant sans examen au dire de son prédécesseur, décrit ainsi la bague : « Anneau » de saint Louis ; il est d'or semé de fleurs de lys et garni d'un saphir sur lequel est gravée » son image avec ces deux lettres S. L., c'est-à-dire SIGILLUM LUDOVICI, cachet de saint » Louis (4). » Mais l'inventaire du trésor de Saint-Denis, rédigé dans le dernier quart du quinzième siècle, donne une autre description : « Un anneau d'or néeslé en verge demy » ronde dessus semée de fleurs de lys ; escrit dedans : *C'est le sinet du roy saint Louis*, et » sur iceluy un saphir carré en table gravé à une image d'un roy, et aux deux costés de la » teste d'iceluy une S avec une L, prisé, or et pierre, huit écus (5). » Ainsi les religieux qui représentaient les objets du trésor aux commissaires nommés par le roi pour faire l'inventaire, disaient bien que l'anneau avait appartenu à Louis IX et qu'il lui avait servi de petit sceau, de signet ; ils constataient que la gravure reproduisait un roi, mais ils ne préten-

(1) M. DARCEL, *le Trésor de Conques*. Paris, 1861, p. 49 et suiv.

(2) N° 34 de la *Notice du musée des souverains* par M. BARBET DE JOUY.

(3) *Le Trésor de Saint-Denis*, 1645.

(4) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*. Paris, 1706, p. 51.

(5) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, Archives de l'empire, LL, 1327. — Voyez, au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. I, § II, art. 2, à la note, ce que nous disons de la copie que possèdent les Archives de l'empire de cet inventaire.

daient pas, comme dom Millet et Félibien, que ce roi fût saint Louis ; et certes ils n'auraient pas manqué de le dire s'ils avaient cru posséder l'image de ce prince vénéré et placé au rang des saints. Aussi traduisait-on à Saint-Denis les deux lettres S. L. par *sigillum Ludovici*, et non par *sanctus Ludovicus*, comme le veut M. Barbet de Jouy dans sa *Notice du musée des souverains*.

Jacques Doublet, religieux de Saint-Denis, qui écrivit l'histoire de son abbaye dans les premières années du dix-septième siècle, n'avait pas plus de prétention que les rédacteurs de l'inventaire du quinzième. Parmi les bijoux du trésor, il signale : « Le riche anneau d'or » du roy saint Louys garny d'un beau et grand saphir carré en table et sur iceluy une image » gravée d'un roy (1). » Comment Doublet, qui témoigne d'une profonde vénération pour saint Louis, qui décrit avec amour tout ce que l'abbaye possédait comme venant de ce prince, aurait-il négligé de dire que l'intaille représentait le saint roi, quand il ne manquait pas de signaler « une petite croix d'or à crucifix d'un costé et un saint Louis de l'autre, » le tout néeslé et d'or » (2) ? Ainsi, au commencement du dix-septième siècle, on ne croyait pas encore posséder l'image de saint Louis dans l'intaille qui existait au chaton de son anneau. C'est dom Millet qui, pour lui donner plus de valeur, a imaginé d'y voir la figure de Louis IX ; et cette désignation, imprimée dans un livre à l'usage des personnes qui visitaient le trésor, a fait fortune et a été admise après lui sans examen.

Si l'intaille ne reproduit pas la figure de Louis IX, elle donne celle de l'un de ses ancêtres, et l'on peut avec quelque certitude y voir son bisaïeul Louis VII. Ce prince, allant en Asie avec une armée française pour combattre les musulmans, avait été reçu à Constantinople, avec de grands honneurs, par l'empereur Manuel Comnène ; il y séjourna quelque temps dans un palais qu'on lui avait préparé pour demeure (1147). Constantinople était encore à cette époque la ville la plus commerçante et la plus artistique de l'Europe ; et bien que les Grecs fussent alors fort mal disposés envers les Latins, il ne peut être douteux que les artistes et les marchands n'aient été offrir au puissant roi de France et à sa jeune femme, qui l'accompagnait, les plus belles productions de l'art byzantin. La glyptique était encore alors en pratique dans la capitale de l'empire d'Orient, et Louis VII, qui n'avait pas en France à sa disposition d'artistes en ce genre de travail, a pu demander à l'un des graveurs byzantins en réputation une intaille qui reproduisît sa propre image dans son costume royal. Le saphir, monté en bague, a dû passer en la possession des descendants de Louis VII jusqu'à saint Louis, qui l'a donné à l'abbaye de Saint-Denis. Voilà ce qui nous paraît probable ; car si la pierre avait été gravée en France sous Louis VII, la glyptique aurait été encouragée et la pratique ne s'en serait pas perdue. Sous Louis VII, en effet, l'abbé Suger, premier ministre du roi et régent du royaume pendant son absence, ne se contentait pas de protéger les arts de luxe dans lesquels la France excellait déjà, mais lorsqu'un art, pratiqué chez nos voisins, n'y était pas encore connu, il faisait venir des artistes pour l'exercer sous sa direction et en doter notre pays. C'est ainsi qu'il appela des émailleurs de la Lotharingie pour élever dans son abbaye de Saint-Denis de grands monuments d'émaillerie, qui bientôt après furent imités à Limoges (3). On enrichissait, de son temps, les châsses et les instru-

(1) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France.* Paris, 1621, p. 346.

(2) *Ibid.*, p. 337.

(3) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § II, art. 2, et au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, art. 7, 8 et 9.

ments du culte de pierres précieuses, de camées et d'intailles. Si la glyptique avait été exercée en Allemagne ou en Italie, Suger se serait servi des graveurs allemands ou italiens pour obtenir des sujets saints sur les pierres fines qu'il employait à la décoration de l'orfévrerie sacrée, au lieu d'y faire sertir des pierres antiques qui reproduisaient souvent des figures mythologiques. Ce qui démontre encore que la glyptique n'était pas pratiquée en France sous Louis VII, c'est que ce prince se servit pour contre-sceau, tantôt d'un abraxas, tantôt d'une pierre antique représentant une Diane (1). Si le saphir de la bague du Louvre reproduit Louis VII, il ne peut avoir été gravé qu'en Orient.

Depuis Suger, le culte de l'art n'a fait que s'élever en France, et il est constant que si la gravure des pierres fines avait été exercée en Occident au temps de saint Louis, en plein treizième siècle, à cette époque de renaissance, elle n'aurait pas été abandonnée et nous la retrouverions florissante à la fin du quatorzième; tandis que cet art, comme on le verra plus loin, n'en était pas alors encore arrivé à produire des figures en intaille. Le saphir du Louvre n'a pas pu être gravé en France plus sous saint Louis que sous son bisaïeul Louis VII.

Examinons maintenant si la bague du Louvre a dû servir de sceau à Louis IX. Il faut remarquer d'abord que pour faire de la figure de roi gravée sur le saphir un saint Louis, il a fallu y tracer, postérieurement à la canonisation de ce prince (1297), le nimbe qui entoure la tête. C'est postérieurement aussi qu'on a gravé à l'intérieur de l'anneau l'inscription : « *C'est le sinet du roy saint Louis* », et probablement les lettres S. L. Ces additions, faites arbitrairement, à une époque inconnue, ne sauraient donc fournir aucune preuve valable de la destination de la bague au temps où Louis IX la portait au doigt, et la question doit être examinée abstraction faite des lettres et de l'inscription.

Pour la résoudre, il faut examiner ce que c'était qu'un sceau au moyen âge et quel usage on en faisait. On donnait le nom de sceau à une empreinte obtenue le plus ordinairement sur une matière molle, comme la cire, et quelquefois sur un corps pur, comme le plomb, au moyen d'une matrice de métal ou de pierre dure sur laquelle étaient gravés en creux un signe, une marque, une figure quelconque qui servait à représenter en quelque sorte la personne à qui le sceau appartenait. A une époque où la connaissance de l'écriture était le partage du petit nombre, même parmi les grands seigneurs, le sceau tenait lieu de la signature, et lorsqu'elle devint usuelle, le sceau en fut la confirmation. Il donnait aux actes sur lesquels il était appliqué ou auxquels il était attaché un caractère authentique (2). C'est à ce point, qu'au moyen âge le mot latin *sigillum* avait les deux significations d'acte et de sceau (3). Ainsi, à l'aide d'un sceau détourné des mains de son propriétaire ou du fonctionnaire qui en avait la garde, on pouvait donner à un acte faux la valeur d'un acte régulier ; on comprend dès lors avec quel soin les sceaux étaient conservés et préservés de tout détournement. Le grand sceau royal était gardé par un officier qui recevait le nom de référendaire sous la première race, et, sous les deux autres, le titre de chancelier (4). Indépendamment du grand sceau royal, les rois possédaient par-devers eux un ou plu-

(1) M. Douet-d'Arcq, *Inventaire de la collection des sceaux des Archives de l'empire*, t. I, p. 271.

(2) « Sigillarum usus inventus est ad faciendam fidem et ad præstandam rebus scriptis auctoritatem. » (Mabillon, *De re diplomatica*, lib. II, cap. XVIII et XIV.)

(3) Du Cange, *Glossarium mediæ et infim. latinitatis*, v° Sigillum.

(4) Mabillon, *De re diplomatica*, cap. XI.

sieurs sceaux qu'on désignait sous le nom de *sceaux secrets* ou *signets.* On peut voir dans l'inventaire du trésor de Charles V avec quel soin les signets du roi étaient préservés de tout détournement. Les bagues du roi sont décrites au folio 60 sous ce titre : « Inventoire » de joyaulx du roi, c'est assavoir fermaux, anneaux et autres choses estans es coffre que » le roi fait porter continuellement avecques soy et dont il porte la clef. » Et plus bas, au folio 66, on trouve la description des signets avec ce titre : « Signets du Roy estans ou dit » coffre dont le dit seigneur porte la clef. » Le roi ne confiait donc à personne les signets ou sceaux secrets qui lui servaient pour ses lettres et pour certains actes.

Lorsqu'on venait à perdre un sceau, soit par accident, soit par suite d'un vol, on s'empressait d'en déclarer la perte au juge de son domicile, afin d'en prévenir les conséquences (1). Enfin l'usage de briser les sceaux à la mort du possesseur paraît avoir été général. François Duchesne, dans son *Histoire des chanceliers* (2), rapporte un acte, du 16 novembre 1380, duquel résulterait que les religieuses du prieuré de la Saussaie près Villejuif jouissaient, en vertu d'une ordonnance de Philippe-Auguste de l'année 1208, du privilége d'hériter des sceaux royaux à la mort du roi de France. C'est une quittance donnée par le prieur de l'église Notre-Dame de la Saussaie à la chambre des comptes pour « les sceaux » d'or et d'argent avec les chaisnes, tous cassés, demourés du trespassement du roy » Charles nostre sire (Charles V), dernierement trespassé. Ce est assavoir les deux sceaux » du secret, l'un d'or et l'autre d'argent, avec les chaisnes. Item le grand scel de la chan- » cellerie...» Comme on le voit, les sceaux royaux n'étaient déposés dans le monastère de la Saussaie qu'après avoir été mis hors d'usage.

On peut juger, par la législation du sceau, par l'importance de son emploi et par le soin qu'on avait de sa conservation afin de n'en laisser l'usage qu'à celui à qui il appartenait, que Louis IX n'a pu donner de son vivant à l'abbaye de Saint-Denis une bague qui lui aurait servi de sceau secret et dont on aurait pu faire abus ; qu'après sa mort, les matrices de ses sceaux ont dû être brisées, et que si elles ne l'ont pas été, elles ont été conservées avec le plus grand soin par son fils et ses successeurs ; mais qu'en aucun cas, elles n'ont pu être livrées à qui que ce soit. Ce qui nous paraît probable, c'est qu'en allant visiter Saint-Denis, Louis IX aura tiré de son doigt l'une des bagues qu'il portait pour en faire hommage aux saints martyrs Denis, Rustique et Eleutère. Les rois et les princes faisaient souvent à l'abbaye des dons de cette nature : Suger en a fourni plusieurs exemples dans son écrit sur les actes de son administration. Plus tard, après la canonisation de Louis IX, quelque abbé de Saint-Denis, ou même le religieux trésorier, aura supposé que la bague de saint Louis avait dû lui servir d'anneau sigillaire, et aura voulu le constater par la gravure des lettres S. L. et d'une inscription à l'intérieur de l'anneau. Du moment qu'on croyait, à Saint-Denis, posséder un signet de Louis IX, on s'est facilement imaginé que la figure gravée sur le saphir était celle du saint roi, et l'on aura fait graver le nimbe autour de la tête. Mais nous croyons avoir démontré que le saphir ne pouvait reproduire la figure de saint Louis, et qu'en aucun cas la bague n'avait pu servir de signet.

Les dernières pièces présentées en faveur de l'existence de la glyptique en Occident

(1) Mabillon, *De re diplomatica*, lib. II, cap. xviii.

(2) Franç. Duchesne, *Histoire des chanceliers et gardes des sceaux de France*, Préface.

au moyen âge sont : « Un certain nombre de camées et d'intailles que possède le cabinet » des antiques à la Bibliothèque impériale. » Si l'on ouvre le Catalogue de cette collection, on ne trouve (en dehors des camées de l'empire d'Orient), sous le titre de « Camées du » moyen âge et de la Renaissance », qu'un seul camée du moyen âge : c'est celui que nous avons déjà cité comme représentant le Christ enseignant sa doctrine à trois disciples. Il est attribué avec raison par le rédacteur du catalogue aux premiers siècles du christianisme et à l'Italie (1). On doit donc le considérer comme l'une des dernières productions de la glyptique de l'antiquité, et non comme appartenant au moyen âge. Il est vrai qu'au supplément du Catalogue on trouve un camée sur sardonyx « représentant Noé buvant le vin dans » une coupe devant un cep de vigne dont il cueille en même temps une grappe » (2), que l'auteur du catalogue croit devoir attribuer au treizième siècle ; mais, dans sa bonne foi, il avoue « que la date est fort difficile à préciser, que les avis sont partagés sur cette date, » et que quelques connaisseurs font remonter ce camée aux premiers siècles de l'ère » chrétienne. » Ainsi, tous ces camées du moyen âge soi-disant conservés dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale se bornent à un seul, dont encore la date est contestée et qui nous paraît avoir tous les caractères des camées byzantins. Quant aux intailles, il n'en existe pas une seule.

Cette absence complète de toute pierre gravée portant avec elle un signe caractéristique de son exécution en Occident antérieurement au quinzième siècle n'est-elle pas la preuve évidente que la pratique de la glyptique avait été perdue en Occident au moyen âge, si jamais elle y avait pris racine? Les camées à sujets chrétiens se rencontrent en si petite quantité dans les inventaires des trésors des princes français au quatorzième siècle, qu'ils ne peuvent suffire à constater l'exercice de cet art ; il faut admettre qu'ils sont venus de l'Orient, rapportés la plupart par les croisés. Quelques-unes de ces pierres à sujets chrétiens portent même avec elles la preuve de leur origine orientale. Nous en avons déjà cité deux exemples, et nous pouvons en rapporter deux autres empruntés à l'inventaire de Charles V (3). Au folio 63, on inventorie une des bagues du roi avec cette description : « Annel des » vendredis, lequel est néellé et y est la croix double noire de chacun costé où il y a crucifix » d'un camayeux, saint Jean et Notre-Dame, et deux angeloz sur les bras de la croix, et le » porte le roy continuellement les vendredis. » Ces mots « croix double » indiquent sans aucun doute la croix à double traverse, très-commune dans l'empire d'Orient dès le dixième siècle et encore inusitée en Occident au quatorzième (4). Au folio 69, on décrit : « Un reliquaire » d'or plein de reliques, de la façon de Damas, garny d'ung bon saphir ou milieu où est ung » Dieu enlevé (en relief)..... » Le reliquaire « de la façon de Damas » était oriental ; le camée qui l'enrichissait devait l'être également.

On peut regarder comme certain que du moment que les procédés de la glyptique eurent reparu en Occident, on en fit l'application à des pierres dures enchâssées dans les signets ou sceaux secrets que les rois avaient toujours sous la main ; nous pensons donc que, par l'examen des différents sceaux secrets que l'on connaît des rois et des princes

(1) N° 294 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.
(2) N° 3496 du Catalogue déjà cité.
(3) Ms. Biblioth. impér. n° 2705.
(4) Voyez, à la table des matières, au mot Croix a double traverse.

français du quatorzième siècle et du quinzième, on peut arriver à déterminer l'époque de l'introduction en France des procédés de la glyptique et l'état d'avancement de cet art à ces époques.

Les Archives de l'empire possèdent un assez grand nombre de sceaux des rois de France plaqués ou appendus, et il est facile à un œil exercé de reconnaître si la matrice qui a produit le sceau était de métal ou de pierre gravée. Les grands sceaux, dits sceaux de majesté, ont été tous produits par des matrices de métal, mais on reconnaît quelques pierres gravées dans les matrices des petits sceaux secrets. Depuis saint Louis jusqu'à Philippe de Valois, les matrices des petits sceaux ont été de métal. On a quatre sceaux secrets du roi Jean, dont trois, à matrices de métal, offrent des gravures tout à fait appropriées à leur destination : « l'écu semé de France dans un encadrement à quatre oiseaux; — » l'écu semé de France dans un encadrement enrichi des figures symboliques des évan- » gélistes ; — les lettres I R F (*Johannes rex Franciæ*) surmontées d'une couronne »; mais la matrice du quatrième était une pierre gravée antique représentant une tête de femme vue de trois quarts (1). Le roi Jean (✝ 1364) n'avait donc pas à sa disposition d'artistes capables de graver des signets de pierres fines pour y reproduire, comme dans ceux de métal, les armoiries de France, ni même ses initiales et une couronne. Arrivons à Charles V (✝ 1380). L'inventaire du trésor de ce roi, de 1379, nous fournit la description de tous les signets de pierres fines qu'il possédait, et nous allons y apprendre ce qu'il avait pu obtenir de la glyptique.

Parmi ces signets, il y en a dont la pierre devait être antique ou byzantine. Tels sont : 1° «Le signet qui est de la teste d'un roi sans barbe et est d'un fin rubis d'Orient....» (folio 66): On comprend que si cette tête avait été celle de Charles V, le rédacteur de l'inventaire n'aurait pas manqué de l'exprimer. — 2° « Ung petit signet d'or où a une pierre corneline » où dedans est taillée une teste d'hom̄e qui a une corne sur l'oreille... » (folio 68). C'est là certainement une tête de faune. — 3° « Ung signet d'une pierre de jaspe taillée d'une » croix et a lettres autour » (folio 68). Du moment que le rédacteur de l'inventaire ne donne pas l'inscription qui entoure la croix, c'est qu'il n'a pu la lire ; elle était grecque sans doute. — 4° « Ung signet où il y a une corneline en laquelle a ung lyon qui menge une autre » beste. » — « 5° Ung autre signet de jaspre assiz en une verge d'or menue à chaaston où est » ung hom̄e nu qui tient ung enfant devant luy.» Ces deux signets étaient évidemment garnis de pierres antiques. —6° « Ung autre signet d'une topace ronde dessus où est taillée une lune » et huit estoilles et escript autour, assiz en ung annel d'or » (folio 75). La topaze de ce dernier signet était sans doute une pierre gnostique.

On trouve maintenant au folio 68 de l'inventaire des signets d'une autre nature : 1° « Ung » signet d'or pendant à une chesnette d'or et a ou milieu du dit signet ung saphir taillé » à troys fleurs de lys. — 2° Deux signets pendants à une chesne d'or dont il a en l'ung ung » saphir entaillé a un K environné de fleurs de lys et l'autre... » : Le K est la première lettre de Karolus, nom du roi en latin ; il est donc probable que ce saphir, de même que celui aux trois fleurs de lis, avait été gravé pour Charles V, qui réduisit à trois les fleurs de lis sans nombre de l'écu de France. La description du signet qui accompagnait celui

(1) N° 61 de l'inventaire des sceaux, M. Douet-d'Arcq, *Collection des sceaux des Archives de l'empire*. Paris, 1863, p. 274.

au K demande une explication : « et l'autre a ung saphir ou quel est intaillé ung roy à cheval, armoyé de France ». La description des objets inventoriés n'est pas toujours d'une construction grammaticale très-correcte. Ici les mots « armoyé de France » ne se rapportent pas au personnage figuré dans l'intaille, mais au signet dont la verge était sans doute couverte de fleurs de lis, comme l'est l'anneau de la bague de saint Louis. Ce saphir pouvait être une pierre antique. Mais en supposant que ce roi à cheval fût un roi de France, dont le bouclier aurait été décoré de fleurs de lis gravées, ce ne pouvait être Charles V, d'abord parce que le rédacteur de l'inventaire l'aurait dit, et ensuite parce que Charles V ne se serait pas fait représenter à cheval sur un sceau. Depuis Henri I[er], en effet, les rois capétiens se font voir sur leurs sceaux assis sur un trône, couronnés et tenant un sceptre. Le sceau du type équestre appartenait aux princes, ducs et comtes souverains. Louis VII est le seul des rois de France qui se soit servi dans les contre-sceaux du type équestre, parce qu'il était devenu duc d'Aquitaine par suite de son mariage avec Eléonore, et il abandonna ce contre-sceau après son divorce (1). Ainsi, en admettant que les mots « armoyé de France » s'appliquassent à la figure équestre du roi gravé sur le saphir, ce roi de France ne pouvait être que Louis VII. Or, nous croyons avoir établi plus haut que la glyptique ne pouvait avoir été pratiquée en France à l'époque de Louis VII, mais que ce prince, pendant son séjour à Constantinople, avait pu y faire graver des intailles à son effigie.

Ainsi ce qu'on peut établir d'une manière certaine, c'est que sous Charles V, on a su graver sur pierres fines des lettres et des figures plates, comme des fleurs de lis ; mais il y a loin de là à en être arrivé à y graver des figures humaines qui offrent plusieurs plans. Il faut donc reconnaître que dans le dernier tiers du quatorzième siècle, la glyptique était à son début en France.

Cependant il faut prévoir une objection. On possède aux Archives de l'empire un très-petit sceau paraissant provenir d'une matrice de pierre, et reproduisant une tête vue de face, couronnée, à longs cheveux et barbue. Ce sceau étant plaqué sur un mandement de Charles V (scellé également du grand sceau de l'État), on a cru voir dans cette tête celle de ce roi (2). Nous ne pouvons partager cette opinion. La pierre était encastrée, comme celles des sceaux de pierre de Charles le Chauve, dans une bordure de métal sur laquelle ont été gravés les mots : SCEL SECRET. Ainsi, pour en faire un sceau, il a fallu y ajouter une bordure de métal destinée à recevoir la légende. Or, nous venons d'établir que Charles V avait à sa disposition des graveurs déjà capables de tracer en intaille des lettres sur les pierres dures. Si l'un d'eux avait pu graver la figure du roi pour un signet, comment n'aurait-il pas gravé aussi la légende sur la pierre ? Cette pierre n'a donc pas été gravée pour Charles V. Au surplus la tête, dans cette intaille, est barbue, et Charles V ne portait pas de barbe : il est représenté imberbe sur les grands sceaux de majesté, et l'on a de lui, dans la grande miniature placée en tête de son inventaire de 1379, un excellent portrait qui le représente sans barbe. Au contraire, Louis VII est représenté barbu sur son grand sceau ; et comme ses successeurs avaient renoncé à la barbe (3), on pourrait encore recon-

(1) MABILLON, *De re diplomatica*, lib. V, p. 428.

(2) N° 67 de l'inventaire des sceaux déjà cité.

(3) MABILLON, *De re diplomatica*, p. 417 et seq., a publié le sceau de majesté de Louis VII, qui le représente barbu comme son père et son aïeul, et ceux de Philippe-Auguste, de Louis VIII et de Louis IX, où ces rois sont représentés imberbes.

naître ce roi dans la petite pierre que Charles V possédait sans doute, et dont il aura fait faire un sceau en y faisant ajouter une bordure d'or pour y tracer la légende. Nous avons dit pourquoi on pouvait posséder des pierres fines à l'effigie de Louis VII, bien que la glyptique ne fût pas pratiquée de son temps en Occident. On pourrait élever bien d'autres doutes sur le petit signet des Archives attribué à Charles V. N'est-il pas singulier, et presque sans exemple, qu'il soit plaqué sur un diplôme déjà revêtu du grand sceau de majesté? et comment ne figure-t-il pas dans l'inventaire des sceaux secrets de ce roi, s'il lui a appartenu? Mais il est inutile de tirer des conséquences de ces singularités; ce que nous avons dit suffit, ce nous semble, pour établir que la tête gravée sur ce signet ne peut être celle de Charles V.

Au commencement du quinzième siècle, la glyptique était en progrès; les graveurs ne se bornaient plus à tracer des lettres ou des figures plates en intaille, ils savaient faire des camées. On trouve dans l'inventaire du duc de Berry, qui ne mourut que trente-six ans après son frère Charles V, en 1416, la mention d'un camée reproduisant sa figure: « Un annel d'or » auquel est le visage de monseigneur contrefait en une pierre de camahieu (1). » L'inventaire de Charles le Téméraire renferme cette description d'un bouclier : « Ung bouclier » de fer garny d'or et au milieu ung camahieu d'un Lyon entre trois fusilz (2). » Les trois fusils, étant l'emblème adopté par Philippe le Bon (1419 † 1467), démontrent que ce camée avait été fait pour le duc de Bourgogne.

L'art de graver les pierres dures avait également reparu en Italie dans le dernier tiers du quatorzième siècle. Cicognara cite Benedetto Peruzzi comme ayant exercé la glyptique à cette époque (3).

D'où vinrent les maîtres qui rapportèrent les procédés de cet art en Occident? On sait, et les monuments qui subsistent en font foi, que la glyptique n'avait jamais cessé d'être pratiquée dans l'empire d'Orient. Or, dès le milieu du quatorzième siècle, les Turcs avaient envahi les provinces européennes de l'Empire : en 1358, Soliman, fils d'Orkhan, s'était emparé d'Andrinople, et en 1360 Amurat Ier faisait de cette ville le siége de sa domination en Europe. Ces événements, ayant poussé des artistes grecs à se réfugier en Italie, peuvent être regardés comme la principale cause de la renaissance de la glyptique en Occident. Bien que les graveurs sur pierres ne fussent plus que des ouvriers grossiers et ignorants, ils y portèrent les procédés mécaniques de leur profession, et cela suffit. Du moment que ces procédés furent connus, la glyptique, en présence des grands artistes qui illustraient alors la péninsule italique, devait aussitôt renaître. Cependant cet art ne commença à produire de bons fruits, suivant Vasari, que sous les papes Martin V († 1431) et Paul II († 1471). Laurent de Médicis (1469 † 1492) et Pierre son fils, tous deux passionnés pour les camées antiques, en composèrent une nombreuse collection, et appelèrent à Florence les meilleurs maîtres graveurs de ce temps.

C'est à cette école que se forma Giovanni, qu'on surnomma delle Corniole (des Cornalines). Il doit être regardé comme le premier restaurateur de la glyptique. Bientôt il eut pour concurrent le Milanais Domenico, qui reçut le surnom de Camei (des Camées).

(1) M. de Laborde, *Glossaire*, au mot Camahieu, p. 190.
(2) M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 127.
(3) *Storia della scultura*, t. II, p. 391.

On peut citer à côté de ces artistes Michelino, le peintre Francesco Francia, et l'habile orfèvre de Milan, Caradosso.

Le seizième siècle est l'époque la plus florissante de cet art. Il serait beaucoup trop long de nommer tous ceux qu'il a illustrés : Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, Valerio Vicentino, Matteo dal Nasaro de Vérone, Alessandro Cesari, Jacopo Caraglio de Vérone, et Luigi Anichini de Ferrare, sont les plus fameux.

Matteo dal Nasaro, qui vint en France à la suite de François Ier, y apporta le goût de la gravure sur pierres fines. Cet artiste figure dans les comptes des menus plaisirs du roi, de 1528 et 1529, sous le nom de maître Dalnassard, d'abord pour une somme de 615 livres qu'il reçut à titre de pension et bienfaits pour son entretien, puis pour 112 livres, afin de le rembourser de l'achat qu'il avait fait des outils nécessaires pour graver les coins des monnaies du roi (1).

Matteo dal Nasaro ne tarda pas sans doute à former des élèves à Paris, car nous voyons dans un compte des menus plaisirs du roi, de 1530, une somme de 448 livres payées à Guillaume Hoison, lapidaire à Paris, « pour une Nostre-Dame d'agathe garnie » de neuf grosses perles, d'ung saphir et de deux rubis..... et ung poignart ayant le manche » de cristal et garny par la guesne de trois camayeux (2). »

Julien de Fontenay, connu sous le nom de Coldoré, fut le premier Français qui se distingua dans la glyptique. Il a gravé plusieurs fois la figure de Henri IV en buste. Appelé en Angleterre par la reine Élisabeth, il grava le portrait de cette princesse.

L'art de la gravure sur pierres déchut beaucoup dans le dix-septième siècle, et fut même si peu cultivé, que plusieurs procédés se perdirent. Le dix-huitième siècle vit paraître des artistes d'un grand mérite. Joseph Pichler († 1790), le plus célèbre de tous, s'est élevé jusqu'à la hauteur des graveurs de l'antiquité.

Les graveurs sur pierres ne se sont pas contentés d'exécuter des bas-reliefs, ils ont encore sculpté des têtes, des bustes, et même des figurines entières de ronde bosse dans des pierres dures. Parmi les objets de cette nature que possède le Musée du Louvre, il faut remarquer une statuette de ronde bosse du Christ à la colonne et les bustes des douze Césars (3), qui appartenaient à la collection Debruge-Duménil (4). Le Christ, de 13 centimètres de hauteur, est de jaspe sanguin et la colonne de cristal de roche ; les taches rouges qui se détachent sur le fond vert du jaspe ont été utilisées par le lapidaire pour représenter le sang ruisselant des plaies du Sauveur. Les bustes sont exécutés en argent, au repoussé ; les têtes sont de matières précieuses : Jules César, en calcédoine verte ; Auguste, en plasma antique ; Tibère, en prime d'améthyste ; Caligula, en chrysoprase ; Claude, en agate d'Allemagne ; Néron, en agate sardonisée ; Galba, en jaspe blanc ; Othon, en cristal de roche ; Vitellius, en jaspe vert ; Vespasien, en calcédoine blanche ; Titus, en

(1) *Compte premier de maistre Claude Haligre, des receptes et des dépenses par lui faictes à cause des menuz plaisirs durant treize mois commençant le* 1er *jour de décembre* 1528 *et finissant le dernier jour de décembre suivant* 1529. Ms. Arch. de l'empire, KK. 100, fol. 60 et 109.

(2) *Compte deuxième de maistre Claude Haligre, pour quatre mois du* 1er *janvier* 1529 *au* 10 *mai ensuivant* 1530, Ms. Arch. de l'empire, fol. 11.

(3) N° 1 et nos 5 à 16 de la *Notice des gemmes et joyaux du Louvre*, par M. Barbet de Jouy, 1867

(4) N° 431 de la *Description* de cette collection, déjà citée.

corniole ; Domitien, en agate veinée. Ces sculptures en pierres fines sont du seizième siècle.

On voit dans le riche cabinet des gemmes de la Galerie de Florence un buste de femme d'hyacinthe d'une assez grande dimension ; une tête de femme aussi d'hyacinthe, avec le buste d'or émaillé, et un buste d'homme avec la tête en calcédoine saphirine.

Nous ne devons pas nous étendre davantage sur la glyptique, qui ne se rattache qu'indirectement aux monuments de la vie privée. La glyptographie embrasse un autre ordre d'idées : elle exige des connaissances très-variées, de longues études, et demande à être traitée spécialement; elle suffirait à elle seule à fournir la matière d'un gros livre; nous n'avons eu d'autre but, dans cet article, que de faire connaître l'état de cette branche de l'art au moyen âge.

§ II

ART DU LAPIDAIRE.

Les peuples anciens et modernes qui ont cultivé les arts ont toujours montré beaucoup de goût pour les coupes et les vases façonnés avec les belles matières minérales que fournit la nature. Lorsque ces vases sont taillés dans une pierre dure, ils ne peuvent être travaillés que par les procédés employés dans la glyptique; mais comme le plus souvent ils ne sont enrichis ni de gravures, ni de sculptures, et que l'œuvre tire son importance plutôt de la beauté de la matière que de l'art, nous avons pensé que l'exécution des vases de matières minérales formait une classe à part dans l'industrie artistique, quelle que soit leur ornementation.

Les pierres siliceuses et quartzeuses transparentes, telles que les gemmes et le cristal de roche; demi-transparentes, telles que la prase, l'opale, le girasol, l'agate, la calcédoine, la sardoine, la sardonyx, la cornaline; opaques, telles que les différentes sortes de jaspe, ont été les plus recherchées pour la confection des vases. Le lapis-lazuli, quoique faisant partie des pierres argileuses, a été également fort en vogue et peut être classé parmi les pierres dures, puisqu'il fait feu sous le briquet. Le porphyre, le marbre et les roches ont aussi fourni de très-beaux produits.

Les Romains, qui déployaient une grande magnificence et beaucoup de profusion dans leur goût pour les vases, recherchaient tout particulièrement ceux de matières rares, qu'ils préféraient souvent aux vases d'or et d'argent. Ce qu'on apprend par les anciens auteurs sur le nombre des vases et des coupes de cette espèce qui existaient à Rome nous paraîtrait incroyable, si l'on ne savait en même temps par eux que ces vases avaient été enlevés des provinces conquises, et principalement de l'Asie. Pompée, qui s'était emparé des trésors de Mithridate, avait apporté à Rome et consacré dans le temple de la Fortune la collection de vases de ce grand prince. Pline, en rapportant ce fait, dit que Pompée fut le premier qui fit connaître aux Romains les vases murrhins. Bien que les antiquaires ne soient pas d'accord sur la matière de ces vases, l'opinion la plus générale est qu'ils étaient taillés dans la sardonyx orientale. La description qu'en donne Pline semble bien la confirmer : « L'éclat, dit-il, n'en est pas vif, et ils sont plutôt luisants qu'éclatants; mais on y estime

» particulièrement la variété des couleurs se dessinant sur leur contour en veines succes-
» sives, et offrant les nuances du pourpre, du blanc et d'une troisième couleur de feu, où
» les autres semblent se confondre par transition, comme si la pourpre blanchissait
» ou que le lait devînt rouge (1). »

Pline avait dit que ces vases venaient de l'Orient et qu'on les trouvait dans plusieurs localités, et particulièrement dans l'empire des Parthes. Philostrate, mieux instruit et plus positif, nous apprend qu'on les travaillait dans l'Inde : « Les Grecs sertissent dans les colliers
» et dans les bagues les petites pierres qui viennent des Indes; mais les Indiens en font
» des coupes et des bassins. Les coupes sont si grandes, que le contenu d'une seule peut
» fournir copieusement à boire à quatre personnes altérées pendant l'été (2). »

Les beaux vases de matières dures enlevés de l'Asie par Pompée, et ceux que les empereurs romains avaient recueillis, furent portés à Constantinople avec le trésor des empereurs, lors de la translation du siége de l'empire dans cette ville. C'est de là que sont sortis les vases qui se sont répandus en Occident durant le moyen âge. Les ambassadeurs envoyés par les empereurs byzantins aux princes de l'Occident n'arrivaient jamais qu'avec de magnifiques présents, parmi lesquels figuraient souvent des vases de matières précieuses (3). Ils furent soigneusement conservés durant le moyen âge, et l'on rencontre souvent dans les anciennes chroniques, dans les chartes, dans les inventaires et dans les comptes, la mention de vases de sardonyx, d'agate, de jaspe et de cristal.

Voici quelques faits que nous empruntons à ces documents, et nous les choisissons de différentes époques du moyen âge.

Sous l'épiscopat de Didier, évêque d'Auxerre, la célèbre Brunehaut offrit à l'église Saint-Étienne un calice d'agate onyx, « *ex lapide onychino* », d'une beauté remarquable, monté en or très-pur (4). Parmi les dons que Théodelinde, reine des Lombards, avait faits à l'église Saint-Jean-Baptiste, qu'elle avait élevée à Monza, on voit figurer une coupe de calcédoine montée en argent doré et enrichie de pierres fines; elle est mentionnée dans les inventaires et dans différents actes du treizième et du quatorzième siècle (5). Le trésor dont le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, fit la distribution à ses enfants par son testament de l'année 827, renfermait des coupes de pierres dures et une châsse de cristal (6). Dans les premières années du onzième siècle, Burchard, comte de Melun, offrit à l'église du monastère de Saint-Maur les Fossés, qu'il avait fondé, un vase précieux d'aigue-marine qui servait à contenir l'eau qu'on versait dans le calice (7).

Postérieurement au onzième siècle, les trésors des églises et ceux des princes se remplirent de ces belles matières. L'église de Mayence possédait, au douzième siècle, un très-grand vase d'agate onyx qui avait la forme d'un animal fantastique; l'ouverture pratiquée

(1) Plinius, *Natur. Hist.*, lib. XXXVII, cap. viii.

(2) Philostratorum *quæ supersunt omnia* rec. Gott. Orlearius; *Vita Apollon.*, lib. III, cap. xxvii. Lipsiæ, 1709, p. 118.

(3) Constantini imper. *De cerimoniis aulæ Byzant. libri*, lib. II, cap. xliv. Bonnæ, p. 661. — Anna Comnena, *Syntagma rer. ab Alexio Comn. gestarum*, lib. III, § 10. Bonnæ, p. 173.

(4) *Historia episcoporum Autissiodurensium*, ap. Labbe, *Nova Bibl. mss. libr.*, t. I, p. 425.

(5) Frisi, *Memor. stor. di Monza*, t. I, p. 94; t. II, p. 131, 136, 163.

(6) *Testamentum Everardi comitis*, ap. Mirei *Opera diplomat.* Brux., t. I, p. 19.

(7) Odo, *Vita Burchardi*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 122.

sur le dos de l'animal était bordée d'un cercle d'or sur lequel était gravée une inscription en caractères grecs (1).

A la même époque, un assez grand nombre de vases de matières précieuses existaient à l'abbaye de Saint-Denis, et le célèbre Suger faisait enrichir de montures ceux qui n'en étaient pas pourvus (2). De ces richesses, le Musée du Louvre conserve le vase de cristal de roche que reproduit notre planche XXXII (3), un vase de sardonyx antique monté en argent doré, et un vase de porphyre rouge dont la monture figure un aigle (4); et le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris, le fameux canthare bachique, dit coupe des Ptolémées; une nef de sardonyx enrichie d'une monture byzantine d'or émaillé, et une autre nef de jade vert (5).

L'inventaire du trésor du saint-siége, fait à la fin du treizième siècle par ordre de Boniface VIII, constate l'existence d'un certain nombre de vases de matières dures ornés de riches montures qui témoignent de la valeur qu'on attachait aux belles matières dures taillées en vases. En voici quelques exemples : « Un flacon de jaspe rouge posé sur quatre » lions et ayant pour anses deux lions ailés d'argent doré. — Une coupe de cristal sur un » pied d'argent où sont quatre émaux d'or cloisonnés et quatre figures légèrement » en relief. — Une coupe d'agate noire portée sur un pied formé de lions et de châteaux, » ayant un couvercle d'or où l'on voit des figures en relief, et au sommet duquel est une » calcédoine entourée de douze saphirs, cinq grenats et onze autres pierres de différentes » couleurs, parmi lesquelles deux émeraudes (6). »

Le goût pour les vases de matières précieuses ne fit qu'augmenter au quatorzième siècle et au quinzième. Les comptes du roi Jean (7), l'inventaire du duc d'Anjou (8), et celui de Charles V (9), en mentionnent plusieurs qui existaient dans le trésor de ces princes. Le trésor des ducs de Bourgogne (10) renfermait aussi quelques pièces d'agate, de calcédoine, de jaspe et de serpentine; mais les vases et autres objets de cristal de roche y existaient en si grand nombre dans la seconde moitié du quinzième siècle, qu'il n'est pas douteux que pour la plupart ils n'aient été alors travaillés en France et dans les Flandres. Et en effet, les comptes d'Étienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, pour l'année 1352, nous apprennent que dès cette époque on savait en France tailler et creuser le cristal de roche. Le trône que le roi s'était fait faire figure, dans ce compte, pour la somme fort importante de 774 écus d'or.

(1) Conradus, *Chron. vetus rerum Moguntiacarum*. Francfurti, 1630, p. 11.

(2) Sugerii abb. *De rebus in admin. sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 348. — *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France*, ms. Arch. de l'empire, LL. n° 1327, fol. 112, 113, 114, 115.

(3) N° 27 de la *Notice du musée des souverains*. Voyez à l'Orfévrerie, chap. IV, § II, art. 2.

(4) N°s 274 et 248 de la *Notice des gemmes et joyaux*, déjà citée.

(5) N°s 279, 280 et 281 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(6) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ*, ms. Biblioth. impér., n° 5180.

(7) *Compte de Gaucher de Vannes, argentier du roy, depuis le premier jour de juillet mil* CCC. LV. *jusques au III*[e] *jour de janvier excluz. prochain*. Ms. Arch. de l'empire, K. 8, fol. 13.

(8) *Inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou, dressé de* 1360 *à* 1368, art. 440 et 441, publié par M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, II[e] partie, 1853.

(9) Manuscr. Bibliothèque impériale, n° 2705, ancien 8356.

(10) *Inventaire des joyaux et meubles de Charles le Téméraire*, dressé en 1467, peu de temps après la mort de son père Philippe le Bon, publié par M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, art. 2323 et suiv., 2354 et suiv., 2738 et suiv., 4228.

Plusieurs artistes avaient concouru à son exécution : Jehan Lebraellier, orfévre du roi, avait été l'ordonnateur de l'œuvre; Guille Chastaingue, peintre, y avait peint quatre sujets des jugements de Salomon, des figures de prophètes et les armoiries de France; enfin on y trouvait «XII cristaux, dont il y avoit V creux pour les bastons, VI plaz et I ront plaz pour le » moyeu qui furent faits par la main de Pierre Cloet (1). » C'est bien là ce qu'il y a de plus simple dans la taille du cristal de roche ; mais on voit, par cet exemple, que des ouvriers commençaient à s'essayer au travail de cette belle matière.

C'est principalement dans les Alpes et dans les Pyrénées qu'on trouve les plus beaux cristaux de roche, et l'on comprend que des artistes français et italiens, sans être assez habiles pour exécuter des travaux de gravure sur des pierres fines de l'Orient, soient cependant parvenus, au quatorzième siècle, à trouver les moyens de travailler le cristal pour en former des vases. Quant à ceux qui furent taillés dans les agates, les sardonyx, les calcédoines et autres pierres dures, ils ne se rencontrent jamais qu'en petit nombre dans les trésors des princes et des plus somptueuses abbayes ; ce qui prouve encore, comme nous l'avons dit en traitant de la glyptique, que l'art de tailler les pierres dures et de les graver n'était pas pratiqué en Europe durant le moyen âge, si ce n'est à Constantinople. Le trésor de l'église Saint-Marc, à Venise, est très-riche en vases de matières dures, que les Vénitiens ont rapportés en grande partie de la ville impériale après s'en être emparés en 1204 (2). Peu de ces pièces sont antiques, plusieurs proviennent de l'Asie, d'autres appartiennent à l'industrie byzantine ; il y en a beaucoup qui sont plutôt remarquables par leur volume considérable que par la beauté de leurs formes. Citons quelques-unes des plus belles : Un flacon, de forme élevée, taillé dans un nicolo oriental d'une grande beauté, avec un pied pris dans la masse; la monture, d'argent doré, est enrichie de filigranes d'or et de pierres précieuses. — Une sorte de soucoupe de serpentine, dont la partie extérieure est taillée à côtes; elle est bordée d'argent et repose sur un pied de même métal. — Une grande coupe de sardoine richement montée en argent doré et enrichie d'émaux, de perles et de pierres fines. — Une coupe taillée dans un très-gros nicolo oriental ; à l'intérieur est un émail de la figure du Christ; le pied, d'argent doré, est bordé de pierres de couleur; on y lit une longue inscription grecque. — Une navette à encens en prime d'émeraude; au fond est une figurine de saint Démétrius sculptée en relief dans la masse, avec son nom en caractères grecs. Voilà une pièce dont on ne peut nier l'origine byzantine. — Un magnifique vase taillé dans un nicolo sardonisé de très-grande proportion, avec une anse et le pied pris dans la masse; une seconde anse d'argent est attachée au vase. Le trésor de Saint-Marc contient aussi de très-beaux vases de cristal de roche.

Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, qu'ils y eurent importé les procédés de la glyptique, et que des artistes du plus grand mérite se furent élevés presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art, on s'occupa de nouveau de rechercher les belles matières et de les façonner en vases de toutes sortes. Au commencement du seizième siècle, ces vases jouissaient

(1) *Compte d'Estienne de la Fontaine, argentier du roy notre sire..., depuis le premier jour de janvier mil* CCC. LII. *jusques au premier jour de mai mil* CCC. LIII. *prochain.* Ms. Arch. de l'empire, KK. 8, fol. 165.

(2) P. RAMNUSIUS, *De bello Constantinop. Historia.* Venetiis, 1634, p. 129.

d'une faveur extraordinaire ; les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignaient pas d'en tailler de leurs mains. Vasari nous apprend que le fameux Valerio Vicentino fit une multitude de vases de cristal pour Clément VII, qui en donna une partie à différents princes, et le surplus à l'église San-Lorenzo de Florence (1). La galerie des Offices de cette ville conserve une de ces pièces, qui, au point de vue de l'art, est bien le plus précieux morceau de son cabinet des gemmes. C'est un coffret où cet excellent artiste a gravé sur plusieurs morceaux de cristal la Passion du Christ. Les groupes de figures sont composés avec tant d'art et le dessin est si parfait, qu'on peut comparer le travail de Valerio à ce que les graveurs de l'antiquité ont fait de plus beau. Jacopo da Trezzo produisit aussi de très-beaux vases (2). Gasparo et Girolamo Misseroni, de Milan, élèves de Jacopo da Trezzo, firent aussi des vases très-recherchés. Vasari en mentionne particulièrement deux qui leur avaient été commandés par le duc Cosme : l'un était taillé dans un morceau de lapis, l'autre dans un morceau d'héliotrope d'une grandeur prodigieuse. La famille Misseroni compta encore parmi ses membres d'autres lapidaires renommés : Ambrogio, Ottavio et Giulio.

Les frères Sarrachi travaillaient le cristal pour en faire des vases en forme de galères, dont la mâture et l'armement étaient d'or (3).

Le cabinet des gemmes de la galerie de Florence conserve un nombre prodigieux de beaux vases sortis de la main des premiers artistes de l'Italie.

François I[er] et Henri II avaient un goût décidé pour les riches matières bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable, provenant, soit de l'antiquité, soit des artistes de leur temps. L'inventaire fait sous François II, le 15 janvier 1560 (4), « des » joyaulx d'or et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau », constate l'existence d'un très-grand nombre de vases et de coupes de toutes sortes d'agate, de calcédoine, de prime d'émeraude, de lapis, de jaspe, de cristal et autres matières précieuses. Le Musée du Louvre conserve plusieurs belles pièces qui proviennent de leur trésor.

On voit aussi de fort belles matières travaillées en vases de différentes formes dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (5), dans le trésor impérial de Vienne, et dans la chambre du trésor du roi de Bavière. Le Grüne Gewölbe de Dresde contient une foule d'objets de ce genre, et surtout de beaux cristaux de roche des artistes milanais.

Ces productions de l'art du lapidaire étaient si estimées au seizième siècle et au commencement du dix-septième, qu'on en confiait les montures aux plus habiles orfévres. Parmi les pièces précieuses du cabinet des gemmes de Florence, on voyait encore, il y a quelques années, une coupe de lapis-lazuli dont les trois anses d'or émaillé, enrichies de diamants, étaient dues au talent de Benvenuto Cellini, et un vase de cristal de roche

(1) Vasari, *Vita di Valerio Vicentino e di altri intagliatori di camei.*

(2) Idem, *Vies* des mêmes artistes.

(3) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 412 et 413.

(4) Ms. Bibliothèque impériale, n° 4732. — Le P. Dan, *le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau.* Paris, 1642, liv. II, chap. v, p. 84.

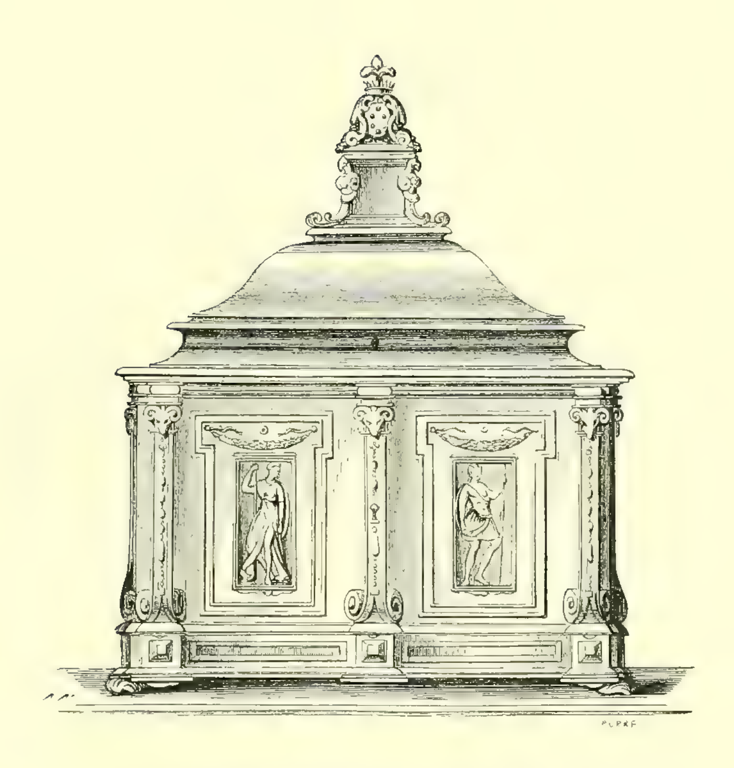
(5) N[os] 279 à 286 et 289 à 293 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

dont le couvercle d'or avait été ciselé et émaillé par ce grand artiste. Ces riches montures, que nous avons pu admirer plus d'une fois, ont été fondues dans le creuset d'un voleur. Plusieurs des vases de la collection du Louvre et du cabinet des médailles sont aussi montés avec beaucoup de luxe et de goût. On conserve à la Kunstkammer de Berlin un très-grand vase de cristal de roche, taillé par Valerio Vicentino et dont la monture d'or est attribuée à Cellini (1). La taille des vases de pierres dures suivit le sort de la glyptique et fut à peu près abandonnée au dix-septième siècle ; mais lorsque le goût pour les camées et les intailles eut reparu avec les bons graveurs du dix-huitième, les artistes du second ordre s'adonnèrent de nouveau à ce genre de travail. De jolis ouvrages sortirent de leurs mains, mais on ne vit plus paraître de pièces d'une dimension considérable d'agate, de lapis, de jaspe, de cristal, comme celles qui avaient fait la gloire des artistes italiens du seizième siècle.

La vignette qui ouvre ce chapitre reproduit un beau vase de cristal de roche richement monté, qui appartenait à la collection Debruge-Duménil. Le cul-de-lampe ci-dessous offre la reproduction d'une coupe de lapis montée en or émaillé, ouvrage italien du seizième siècle, qui faisait partie de la même collection.

(1) N° 1435 du Catalogue de cette collection.





SERRURERIE.

§ I

AU MOYEN AGE.

Au moyen âge, la serrurerie s'est élevée jusqu'à la hauteur d'un art. Dans l'antiquité romaine on se servait souvent du bronze fondu et coulé dans un moule pour les grilles de clôture ; mais ce procédé ne fut jamais pratiqué dans les Gaules, où le fer était, dès les temps les plus reculés, d'un emploi très-commun. On voit, il est vrai, un exemple de clôture de bronze dans les belles grilles de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, qui datent de Charlemagne (1), mais ces grilles ont été apportées de l'Orient ou faites par des artistes byzantins.

L'art du forgeron se développa durant l'époque carolingienne, et nous en trouvons une preuve dans la Vie de Gualdricus, qui fut élu évêque d'Auxerre vers 919, sous Richard, duc de Bourgogne († 921). Après avoir terminé la construction de l'église commencée par son prédécesseur, il éleva entre le portique et la crypte des portes remarquables, dit le chroniqueur, par la ferrure merveilleusement travaillée dont elles étaient enrichies, « *valvas operosa ferri fabrica distinctas* » (2).

La serrurerie participa au mouvement de rénovation artistique qui se produisit au onzième siècle, et se perfectionna singulièrement au douzième. On a conservé de cette

(1) M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du onzième au seizième siècle*, t. VI, p. 55.

(2) *Historia episcoporum Autissiodurensium*, ap. Labbe, *Nova Bibl. mss. librorum.* Parisiis, 1657, t. I, p. 442.

époque des grilles et des pentures de portes qui témoignent de l'habileté des forgerons. On ne possédait pas alors les puissants moyens mécaniques qui fournissent aujourd'hui au serrurier des fers réduits en barres de toutes grosseurs ou étendus en plaques de diverses épaisseurs. Le forgeron devait tout faire à la main et préparer par lui-même les éléments de l'œuvre qu'il avait à exécuter : les difficultés que présentait ce travail étaient fort grandes, comme on peut le penser ; mais il y trouvait cet avantage d'apprendre à manier le fer, et il en arrivait à l'assouplir à sa volonté, d'une manière étonnante, suivant les besoins de son œuvre. Durant le onzième siècle et la plus grande partie du douzième, la fabrication des grilles ne varie guère. Un châssis, formant la bordure extérieure de la grille, est divisé par des montants dont les espacements sont remplis par des brindilles de fer, à section carrée ou méplate, soudées à des embases et arrêtées aux montants par des embrasses contournées à chaud. Ces brindilles sont disposées en enroulements et en rinceaux d'une grande variété et du meilleur goût. L'une des plus anciennes grilles de ce genre se trouve dans la cathédrale du Puy en Velay. M. Viollet-le-Duc en a donné la reproduction dans son *Dictionnaire de l'architecture* (1). Les forgerons de la fin du douzième siècle se plurent aussi à assembler des panneaux d'ornements qui, par leur réunion, formaient de grands dessins d'une élégance achevée. M. Didron a publié (2) une grille exécutée de cette façon, qui est un véritable chef-d'œuvre. Nous pouvons encore citer de la fin du douzième siècle les grilles qui servent de clôtures latérales au chœur de l'ancienne église de l'abbaye de Conques. Elles ont été dessinées et publiées par M. Alfred Darcel (3). On trouve encore de belles grilles et de belles pentures de portes de la même époque, à Noyon, à Saint-Quentin, à Laon et à Reims.

Au commencement du treizième siècle, l'art de forger le fer avait été porté à un très-haut degré de perfection. Les grilles composées de rubans de fer enroulés et décorés seulement de quelques coups de poinçon parurent trop simples aux habiles forgerons de ce temps. Ils imaginèrent de terminer les brindilles de fer qui formaient les enroulements par des ornements d'un bon style enlevés à chaud au moyen d'une étampe (4). C'est ainsi qu'ont été fabriquées les belles grilles dont on voit encore quelques fragments dans l'église abbatiale de Saint-Denis. Souvent les brindilles de fer richement ornementées, au lieu d'être disposées entre les montants et les traverses qui forment l'armature principale, sont appliquées sur cette armature. La grille, en ce cas, n'est décorée que du côté extérieur (5).

A côté des grilles il faut placer les pentures de portes que les forgerons du douzième et du treizième siècle exécutèrent avec une rare perfection. Que les pentures soient simples ou riches, elles sont toujours d'un goût remarquable. Dans les plus belles, les enroulements qui consolident les madriers de bois dont se composent les portes sont décorés d'animaux et de feuillages, et terminés par des fleurons élégants. Comme exemples nous

(1) Tome VI, p. 56.

(2) *Annales archéologiques*, t. X, p. 118. Cette grille a paru à l'Exposition universelle de 1867 ; elle est comprise au catalogue sous le n° 2171.

(3) *Annales archéologiques*, t. XI, p. 5.

(4) Pièce de fer trempé, servant de matrice pour obtenir sur les métaux des moulures ou des ornements par la pression ou la percussion.

(5) M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, t. VI, p. 60.

pouvons citer les pentures qui recouvrent les vantaux des portes de la Vierge et de sainte Anne au portail de Notre-Dame de Paris. La variété des feuillages et des oiseaux réels ou fantastiques qui les animent, l'ingénieuse disposition des enroulements et la fermeté des contours classent ces magnifiques pentures au rang des chefs-d'œuvre de la serrurerie du moyen âge (1). On peut indiquer encore les pentures d'une porte de l'église de la Madeleine à Vézelay (2), et celles de la porte de la sacristie dans la cathédrale de Sens.

Au quatorzième siècle, les forgerons cherchèrent des moyens nouveaux. A la place des ornements étampés en plein fer, ils se servirent de plaques de fer battu, découpées et modelées au marteau, qui étaient attachées au gros fer par des rivures ; pour aller plus vite en besogne, les embrasses serrées à chaud et les soudures étaient abandonnées. On trouve cependant encore au quatorzième siècle des ornements obtenus par l'aplatissement au marteau des extrémités des brindilles qui sont découpées en feuilles de formes diverses. Quels qu'aient été les ornements, la lime ne venait pas rectifier les maladresses du forgeron, comme elle le fait aujourd'hui ; le marteau seul laissait son empreinte sur le fer.

L'art du forgeron avait beaucoup perdu vers la fin du quinzième siècle. La tôle découpée sous différentes formes remplaça les plaques de fer battu soudées sur l'armature.

Nous ne devons pas nous étendre davantage sur ce sujet, qui se rattache plutôt à l'architecture qu'à la partie de l'art dont nous nous occupons.

Mais les forgerons du moyen âge ne se bornèrent pas à exécuter de grandes pièces comme les grilles de clôture et les pentures des portes extérieures ; ils s'adonnèrent à fabriquer de petites grilles pour fermer les armoires et à décorer les portes des appartements et les meubles de serrures et de ferrures qui servaient tout à la fois à la sûreté et à l'ornementation. Ils produisirent encore une quantité de meubles et d'ustensiles divers à l'usage de la vie privée. Sous leurs habiles mains, le fer forgé, modelé et contourné, reproduisit, avec toutes leurs complications, les détails de l'architecture de leur époque.

Parmi les œuvres de serrurerie de petite proportion nous pouvons citer, comme de véritables chefs-d'œuvre en ce genre, les deux portes de fer forgé qui fermaient une armoire dans l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes. Au centre d'une décoration ogivale dans le style du quinzième siècle, on voit sur l'une de ces portes le Christ debout, tenant un calice et l'hostie sainte, sur l'autre la scène de la crucifixion. Elles ont été publiées par M. Arnaud (3). Nous avons fait reproduire la première dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Les serrures devinrent souvent, au quatorzième siècle, des pièces artistiques très-remarquables. Elles étaient ordinairement placées en saillie sur les portes des meubles qu'elles fermaient ; aussi recevaient-elles, en ce cas, le nom de serrures à bosse. Ces serrures étaient décorées d'ornements divers, comme, par exemple, de tiges d'arbustes chargées de feuilles et de fleurs. L'entrée de la serrure était masquée par une garde retenue par un ressort qu'on faisait jouer en poussant un bouton. Une figure humaine ou bien un animal fantastique décorait ordinairement la cache-entrée. La boîte qui renfermait le mécanisme était d'une seule pièce, et par conséquent repoussée au marteau ; les tiges et les feuilles qui la décoraient étaient soudées à chaud, relevées au marteau, puis attachées au

(1) Elles ont été publiées dans la *Statistique monumentale de Paris*.

(2) Publiées dans les *Annales archéologiques*, t. I, p. 222.

(3) *Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube.*

fond par de petits rivets. Les figures de ronde bosse étaient terminées par quelques coups de burin. Il existe encore dans les musées de belles serrures de la bonne époque (1).

Les heurtoirs, nom donné aux pièces de fer fixées aux portes extérieures pour frapper, devinrent souvent aussi, sous le marteau des forgerons, de véritables objets d'art. On en rencontre qui se terminent par une tête d'animal tenant dans la gueule le bloc de percussion. Le musée de Troyes en possède un dont la tige est enrichie d'une figure d'enfant de ronde bosse dont les pieds posent sur un cul-de-lampe très-délicatement forgé et ciselé (2).

Les forgerons se sont encore exercés avec succès sur les landiers ou chenets destinés aux cheminées des appartements. On en rencontre qui sont ornés de brindilles de fer étampé reproduisant des feuilles, des fleurettes et des ornements ; ces pièces sont soudées sur la tige, qui est toujours une pièce de forge dont l'extrémité supérieure est ordinairement terminée par une tête d'animal forgée et soudée ; les deux pieds se terminent souvent en jambes d'homme ou en pattes d'animal (3). On en trouve encore qui offrent sur la face antérieure de la tige des figures de haut-relief. Le musée de Cluny en possède quelques-uns dans ce genre (4).

Les travaux les plus fins sont les petits coffrets destinés à renfermer l'argent et les bijoux. Ils se composent ordinairement d'une boîte de chêne enveloppée d'un réseau de fer découpé à jour dans le style ogival et laissant apercevoir le cuir dont la boîte de chêne était recouverte avant de recevoir l'armature de fer. Une forte serrure, dont l'entrée est cachée, ferme le coffret. Le Musée du Louvre en possède plusieurs qui lui viennent de la collection Sauvageot (5). Le plus curieux de ceux qui appartiennent au musée de Cluny (6) a été reproduit par M. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du mobilier français*.

§ II.

SERRURERIE AU XVIe SIÈCLE.

Au seizième siècle, la serrurerie ne dépérit pas ; la Renaissance, en appliquant son style aux travaux de cet art, nous a transmis des pièces d'une grande élégance, merveilleusement terminées. On fit encore alors de fort belles grilles ; mais les procédés d'exécution ne furent plus ceux qu'employaient les serruriers du moyen âge : la tôle repoussée et rivée joua le rôle principal dans l'ornementation de ces ouvrages, où l'on ne retrouve plus les procédés de soudure que pratiquaient avec tant d'habileté les forgerons des temps antérieurs. Les plus belles grilles de cette époque qu'on puisse citer sont certainement celles qui ferment, au Louvre, la galerie d'Apollon, et l'ancienne chapelle, où sont exposés aujourd'hui les bronzes antiques. Ces deux grilles sont semblables pour l'ordonnance, et diffèrent seulement par l'ornementation intérieure des panneaux des portes ouvrantes : leur exécution est

(1) M. Viollet-le-Duc en a publié de très-curieuses dans son *Dictionnaire du mobilier français*, Ire partie, Meubles, p. 386 et 389. On en a reproduit plusieurs dans *le Moyen Age et la Renaissance*, t. IV, à l'article Ameublement civil et religieux.

(2) M. Viollet-le-Duc l'a publié dans son *Dictionnaire de l'architecture*, p. 86.

(3) M. Viollet-le-Duc a donné dans son *Dictionnaire du mobilier*, Meubles, p. 139, la figure d'un landier très-curieux qu'il a dessiné à Vézelay.

(4) Nos 1651 à 1655, 2377 et 2378, 3238, 3239 et 3240 du Catalogue de 1861.

(5) Nos 590 et 591 du *Catalogue du musée Sauvageot*, par M. Sauzay. Paris, 1861.

(6) No 1662 du Catalogue de 1861.

Vve A MOREL & Cie Editeurs

SERRURERIE ARTISTIQUE

Monture d'une Escarcelle _ Clefs

Procédé Vattevi

Imp Lemercier & Cie Paris

d'un fini précieux. Ces deux grilles ont été apportées du château de Maisons-sur-Seine : il y en avait au moins trois de même ordonnance, puisque dans l'œuvre du graveur Jean Marot on trouve reproduite une grille du château de Maisons, qui ne diffère de celles du Louvre que par les têtes de chien qui entrent dans la décoration des panneaux.

Les artisans qui travaillaient le fer produisirent au seizième siècle, comme au moyen âge, des serrures et des heurtoirs enrichis d'ornements en relief, et une foule de meubles et d'objets divers, coffrets, tables, petites armoires dites cabinets, toilettes, fauteuils, chenets. Les serrures étaient portées à un tel degré de perfection et leur ornementation était d'un fini si achevé, qu'on les considérait déjà comme des objets d'art; on les emportait d'un lieu à un autre comme on aurait fait de tout meuble précieux. Une serrure du château d'Anet et quelques autres que conserve le musée de Cluny, ainsi que celles du château d'Écouen (1), témoignent du talent des serruriers de cette époque. Lorsque les serrures devaient se trouver à l'intérieur des appartements ou des meubles qu'elles fermaient, les entrées étaient décorées d'une façon tout à fait artistique. Le Musée du Louvre en conserve de très-curieuses qui proviennent de la collection Sauvageot (2). Les clefs répondaient à ces riches entrées et étaient traitées comme des objets d'art. Rien de plus gracieux que les figurines de ronde bosse, les armoiries, les chiffres et les ornements dont est enrichie cette partie de la clef que la main saisit et que nous avons remplacée par un anneau commun. Nous avons fait reproduire dans notre planche XXV deux clefs qui sont finement travaillées : l'une, à droite, est du seizième siècle ; l'autre, à gauche, du commencement du dix-septième.

Dans tous ces travaux le ciseleur avait remplacé le forgeron : le fer était bien forgé et repoussé au marteau pour obtenir la forme et les parties relevées; mais la plupart des détails artistiques étaient obtenus par le ciseau et par la lime. Ces ouvrages de serrurerie exigeaient un long travail et demandaient la main d'habiles artistes; ils furent à peu près abandonnés au dix-septième siècle. Mathurin Jousse, qui a publié en 1627 un traité de l'*Art de serrurier* (3), en était grand admirateur, mais il constate que ces serrures et ces clefs si bien travaillées ne se faisaient plus que par les apprentis, qui les présentaient comme leur chef-d'œuvre pour être admis à la maîtrise.

Il en fut des coffrets et autres meubles ou ustensiles fabriqués par les artisans en fer comme des serrures et des clefs. Le marteau servait encore à exécuter l'ossature du meuble, à relever en bosse certaines parties des surfaces, à donner à l'objet sa forme; mais la décoration artistique, qui faisait la valeur du meuble ou de l'objet inventé, était l'œuvre d'un ciseleur ou d'un graveur, et non celle d'un forgeron. Les serruriers français, italiens et allemands ont produit au seizième siècle une quantité de coffrets, de jolis meubles et d'ustensiles à l'usage de la vie privée qui se font remarquer par de fines ciselures en relief ou par des arabesques gravées du meilleur goût. Nous avons fait reproduire en tête de cet article un coffret italien, enrichi de fines ciselures, et nous donnons dans notre planche XXV une monture d'escarcelle du seizième siècle, dont la ciselure est une œuvre

(1) Elles ont été publiées par ALEXANDRE LENOIR dans son *Musée des monuments français*, t. II, p. 6.

(2) N° 605 et suivants du Catalogue de 1861.

(3) *La fidelle ouverture de l'art de serrurier où l'on voit les principaulx préceptes, desseings et figures touchant les expériences et opérations manuelles dudict art.* A la Flèche, 1627.

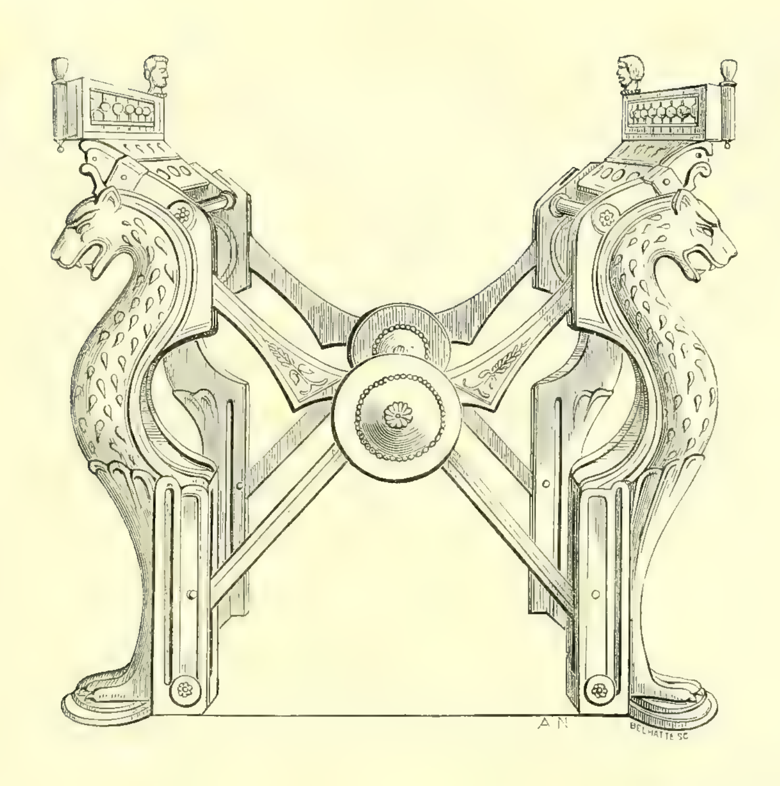
remarquable. On a vu aussi dans le cul-de-lampe qui termine l'Avertissement de l'éditeur une garniture de pulvérin d'un joli dessin.

Les artisans en fer de Venise et de Milan ont laissé comme témoignage de leur habileté des tables, des cabinets, des coffrets, des toilettes d'un galbe délicieux; mais comme ces jolis meubles tirent leur principal mérite des damasquinures dont ils sont décorés, nous nous réservons d'en parler en traitant de l'art de la damasquinerie. La vignette et le cul-de-lampe de ce titre reproduisent la façade d'un cabinet et une toilette, qui sont de ravissants spécimens des œuvres de fer italiennes.

En traitant de la ciselure en fer, nous avons parlé du talent remarquable des artistes allemands qui se sont livrés à ce genre de travail. Le fauteuil de Thomas Ruker, qui est le chef-d'œuvre de cet art, a été exposé en 1862 dans le musée Kensington à Londres. Tous les membres du meuble sont forgés, mais ils sont chargés de figurines de chevaliers et de soldats, d'animaux, de feuillages et d'ornements divers ciselés en relief. Le ciseau de Ruker a traité le fer comme si c'était de la cire.

Le travail du fer, qui exige beaucoup de temps et une main ferme et sûre, a été bien négligé à notre époque. Notre célèbre orfévre Froment-Meurice avait commencé à attaquer le fer, et déjà il avait produit quelques jolies pièces composées avec goût et traitées avec une grande délicatesse, lorsque la mort est venue l'enlever prématurément à l'art qu'il cultivait avec tant d'amour. Son exemple a trouvé jusqu'à présent peu d'imitateurs.





ORFÉVRERIE

PRÉLIMINAIRES

On entend aujourd'hui, par orfévrerie, l'art de travailler l'or et l'argent. Nos orfévres modernes ne daigneraient pas toucher à des matières moins précieuses; mais, au moyen âge, et même au temps de la Renaissance, où les riches métaux n'étaient pas aussi abondants, les orfévres travaillaient le cuivre et d'autres métaux encore à l'égal de l'or et de l'argent. Nous devons donc regarder comme appartenant à l'orfévrerie, non-seulement les statuettes, les bas-reliefs, les vases et les bijoux d'or et d'argent, mais encore ces châsses, ces reliquaires, ces ustensiles mobiliers de cuivre ciselé et doré, rehaussés de pierreries et d'émaux; ces étains de Briot d'un fini merveilleux; tous ces objets enfin qui de leur temps étaient du domaine de l'orfévrerie.

On ne devrait jamais écrire l'histoire d'un art qu'en présence des monuments qu'il a produits; mais il est impossible de se soumettre à ce principe dans l'histoire de l'orfévrerie des époques reculées. La richesse de la matière a causé la perte d'une foule de trésors artistiques, et bien peu de pièces d'orfévrerie ont pu échapper, à travers tant de siècles, aux besoins, à l'ignorante cupidité, aux désordres sans cesse renaissants. La mode, cette déesse du changement, dont le culte destructeur est de toutes les époques, a contribué, plus encore que toutes ces misères, à l'anéantissement des plus beaux objets d'orfévrerie. Sa fureur n'a rien respecté, pas même les choses saintes; nous en citerons seulement trois

exemples entre mille. En 888, le comte Eudes, qui venait d'être proclamé roi, avait offert à l'abbaye de Saint-Germain des Prés une châsse magnifique couverte de lames d'or et de pierres précieuses, pour remercier le ciel de ce qu'il était parvenu à repousser les attaques des farouches Normands. Cette châsse reçut les reliques de saint Germain, à l'intercession duquel les Parisiens attribuaient leur délivrance. Le monument était donc respectable à plus d'un titre; cependant, en 1408, l'abbé Guillaume, voulant avoir une châsse nouvelle dans le goût de son temps, le livra au creuset de trois fameux orfévres, dont l'œuvre, quelque belle qu'elle fût, ne pouvait remplacer l'ex-voto du roi Eudes. Non content de ce premier acte de vandalisme, ce même abbé novateur fit fondre un devant d'autel fort riche, qu'un de ses prédécesseurs avait donné à l'abbaye en 1236 (1).

Le seizième siècle marcha hardiment sur les traces de l'abbé de Saint-Germain des Prés : Louis XI, pour témoigner à saint Martin sa reconnaissance de la mort de Charles le Téméraire, avait fait renfermer le tombeau du saint dans un treillis d'argent d'un travail exquis; en 1522, François Ier fit fondre ce bel ouvrage.

Ainsi, lorsque nous voyons chacun des siècles du moyen âge anéantir comme à l'envi les monuments les plus respectés, sans autre motif que de se procurer des objets nouveaux, cessons d'accuser uniquement de la destruction des trésors de l'orfévrerie tantôt les protestants du seizième siècle, aveuglés par le fanatisme religieux, tantôt Louis XIV et les républicains de 1793, poussés par la nécessité de pourvoir à la défense de la patrie.

Quelles que soient les causes de la perte des productions de l'orfévrerie, il est malheureusement trop constant qu'il ne reste à peu près rien des premiers siècles du moyen âge, et que les monuments postérieurs au dixième siècle, d'ailleurs en petit nombre, qui ont échappé à la destruction, sont dispersés un à un pour ainsi dire. Il en résulte que, même après avoir visité toutes les collections de l'Europe et les trésors de ses principales églises, on se trouve souvent réduit, pour tracer une esquisse bien imparfaite de l'histoire de l'orfévrerie, aux généralités qui ressortent de textes souvent obscurs et à quelques descriptions incomplètes.

L'orfévrerie est de tous les arts industriels celui qui, à toutes les époques et chez tous les peuples, a joui de la plus grande faveur. Les guerres et les invasions des Barbares, qui amenèrent la destruction et la fonte de ses plus belles productions, n'ont apporté le plus souvent qu'une interruption de courte durée aux travaux des orfévres : après le pillage, les chefs se sont ordinairemenet efforcés de rétablir le calme dans les pays qu'ils avaient conquis, et, afin de profiter pour eux-mêmes du talent de ces artistes, ils se sont empressés de leur assurer la sécurité qui leur était nécessaire.

Les écrits des auteurs anciens nous ont appris que l'orfévrerie était parvenue au plus haut degré de perfection dans l'antiquité. Les ruines et les tombeaux, qui ont conservé un grand nombre de magnifiques productions de ce bel art, nous en fournissent chaque jour de nouvelles preuves. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, au surplus, lorsqu'on sait qu'un assez grand nombre des célèbres statuaires de l'ancienne Grèce n'avaient pas dédaigné de s'occuper à des travaux d'orfévrerie : Théodore de Samos était sculpteur, architecte et orfévre ; Calamis avait exécuté des vases d'argent enrichis de bas-reliefs qui existaient encore à Rome au temps de Néron ; Lysippe avait été orfévre dans sa jeunesse, et Myron

(1) Dom Bouillard, *Histoire de l'abbaye Saint-Germain des Prés*. Paris, 1734, p. 59, 166 et 167.

avait ciselé des vases d'argent auxquels on attachait un grand prix. Sous les empereurs, le luxe de Rome fournit une ample carrière aux travaux des orfévres, qui obtinrent de Constantin l'exemption de tout impôt personnel (1).

CHAPITRE PREMIER

DE L'ORFÉVRERIE EN OCCIDENT, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A CHARLEMAGNE.

§ I

DE L'ORFÉVRERIE EN ITALIE, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS AU HUITIÈME SIÈCLE.

I

De Constantin à la chute de l'empire.

Le triomphe de la religion chrétienne sous Constantin imprima à l'orfévrerie un nouvel essor. Il fallait fournir aux églises, qui se rouvraient et s'édifiaient partout dans l'empire romain, le mobilier religieux nécessaire à la célébration des saints mystères. La piété des fidèles, les richesses et la haute position des néophytes reportèrent sur les instruments du culte le luxe de ce temps (2).

Avant de transporter en Orient le siége de l'empire, Constantin, sous les inspirations de saint Sylvestre, dota les églises de Rome de présents magnifiques. Le *Liber pontificalis,* qui renferme la vie des papes depuis saint Pierre jusqu'à Étienne V (✝ 891), nous a laissé le détail de ces richesses (3), et à l'aide de ce curieux document nous pouvons reconstituer jusqu'à un certain point l'orfévrerie de cette brillante époque.

Ce fut surtout dans la basilique qui reçut le nom de Constantinienne, et qui, reconstruite, porte aujourd'hui celui de Saint-Jean de Latran, que Constantin déploya le plus de magnificence. L'abside, en forme de demi-coupole, était entièrement recouverte de minces lames d'or. Comme dans toutes les basiliques primitives, un ciborium, sorte de dôme porté par des colonnes, s'élevait au-dessus de l'autel ; il était d'argent et ne pesait pas moins de deux mille vingt-cinq livres (4). Dans le fronton principal, tourné du côté de la porte du temple, on avait placé la figure du Christ assis sur un trône, et celles des douze apôtres. Ces figures, de cinq pieds de hauteur, étaient exécutées en feuilles d'argent repoussées au marteau, et pesaient, celle du Christ cent vingt livres,

(1) In lege II Cod. Theodos., *De excusat. artif.*, ap. *Not. dignit. imper. Rom. et in eam* PANCIROLI *Comment.* Lugduni, 1608, p. 197.

(2) S. PAULINI EPISC. NOLATI *Poemata, Natal. III, VI et XI,* ap. MURATORI, *Anecdota.* Mediolani, 1697.

(3) *Liber pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum, quem cum cod. mss. Vaticanis emendavit, supplevit* J. VIGNOLIUS. Romæ, 1724.

(4) D'après PAUCTON (*Métrologie ou Traité des mesures, poids et monnaies,* Paris, 1780, p. 291 et 305), la livre romaine de l'antiquité valait 6312 grains du poids de marc de Paris, soit 335 grammes 26 centigrammes.

et celle de chacun des apôtres quatre-vingt-dix livres. Dans le fronton opposé qui regardait le fond de l'abside, on voyait le Sauveur accompagné de quatre anges portant des hampes surmontées de croix. Ces figures, également de cinq pieds de hauteur, pesaient, celle du Christ cent soixante livres, et celles des anges chacune cent cinq livres. Les yeux des anges étaient de pierres fines. Un lampadaire (*pharum*) de l'or le plus pur, et quatre couronnes également d'or, pendaient sous le dôme du ciborium, attachés à des chaînes de même métal (1). Devant l'autel était placée une lampe d'or (*pharum cantharum*) qui supportait une coupe dans laquelle on brûlait de l'huile parfumée ; elle était enrichie de quatre-vingts figures de dauphins.

Indépendamment de l'autel principal que dominait ce riche ciborium, l'auteur de la vie de saint Sylvestre parle de sept autels d'argent. Devant chacun de ces autels s'élevait un candélabre de bronze supporté par dix pieds et décoré de figures de prophètes d'argent. Les vases sacrés destinés à la célébration du saint sacrifice, pour la plupart d'or et d'un poids considérable, étaient rehaussés de pierres fines et de perles ; il serait trop long d'en donner ici l'énumération : ce sont principalement des croix, des calices, des vases pour recevoir le vin destiné à la communion des fidèles, des patènes d'une grande dimension, des burettes et des cassolettes pour l'encens. Nous aurons l'occasion d'en parler en traitant du mobilier religieux.

Les lampadaires destinés à l'éclairage de l'église répondaient à la magnificence des vases sacrés. Ils comprenaient, pour la nef, quarante-cinq lampes d'argent (*phara canthara*) portant des coupes pour brûler de l'huile parfumée, et cinquante lustres chargés de bougies, et, pour les bas côtés, soixante-dix lampes à brûler l'huile.

Les fonts baptismaux que Constantin fit faire pour le service de la basilique étaient aussi une œuvre remarquable d'orfévrerie. La cuve de porphyre destinée à contenir l'eau, entièrement recouverte d'argent, était soutenue par cinq pieds : le métal pesait trois mille huit livres. Du milieu s'élevait une colonne de porphyre qui portait une coupe d'or dans laquelle des mèches d'amiante brûlaient des huiles odorantes. Sur les bords du vase, un agneau d'or, placé entre les statues d'argent du Christ et de saint Jean-Baptiste, grandes comme nature, et sept cerfs d'or, versaient l'eau dans le bassin.

Ainsi des statuaires s'étaient faits orfévres pour la décoration de cette splendide église.

Constantin transforma le temple d'Apollon, qui s'élevait dans le Vatican, en une basilique sous le vocable de saint Pierre (2). Il y fit transporter le corps du prince des apôtres, et le renferma dans un cercueil de bronze sur lequel s'étendait une croix d'or du poids de cent cinquante livres. Une lampe d'or en forme de couronne, enrichie de figures de dauphins, était suspendue devant le sarcophage ; quatre candélabres de bronze, décorés de bas-reliefs d'argent dont les sujets étaient empruntés aux Actes des apôtres, complétaient le luminaire de la confession. L'abside de l'église était, comme dans la basilique Constantinienne, couverte de lames d'or, et l'autel, entièrement d'or et d'argent, était rehaussé de pierres précieuses et de perles. Quatre-vingt-deux lampadaires d'argent servaient à l'éclairage de la nef et des bas côtés de la basilique.

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 84 et 86.
(2) Voyez plus loin, au chapitre III, la description de cette basilique.

Constantin construisit encore à Rome ou dans le voisinage les basiliques de Saint-Paul, de Sainte-Croix en Jérusalem, de Sainte-Agnès, de Saint-Laurent, de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre l'Exorciste, et un mausolée où il déposa le corps de sa mère Hélène. Il fit élever aussi des églises à Ostie, à Albano, à Capoue et à Naples. Tous ces monuments furent dotés d'autels, de vases sacrés et de lampadaires d'or et d'argent souvent décorés de pierres précieuses (1). A Saint-Laurent, on voyait un bas-relief d'argent reproduisant le martyre du saint.

De riches particuliers suivirent l'exemple de l'empereur et s'empressèrent d'enrichir les nouveaux temples de dons magnifiques (2). Ces nombreux travaux, exécutés dans un court espace de temps avec le zèle et la passion que donnait le triomphe après une longue persécution, durent imprimer un grand élan à l'art de l'orfévrerie.

Les églises ne furent pas seules à fournir aux orfévres des éléments de travail : le luxe fut poussé très-loin à Rome et dans les autres cités de l'Italie durant tout le cours du quatrième siècle. En 357, l'empereur Constance, après avoir vaincu Magnence, voulut visiter Rome. On lui prépara, pour y entrer en triomphe, un char tout brillant d'or et enrichi de pierres précieuses (3). Lorsque l'empereur Gratien (375 † 383) vint à Rome avec sa femme Julia Constantia, fille de Constance, ce furent des statues d'argent qu'on leur éleva (4).

Les papes successeurs de saint Sylvestre continuèrent, durant tout le cours du quatrième siècle, à enrichir de dons d'orfévrerie les églises qu'ils faisaient construire. Le *Liber pontificalis* énumère, entre autres, les présents de saint Damase (366 † 384) et ceux de saint Anastase (398 † 401).

En 425, Galla Placidia, mère et tutrice de Valentinien III, fit construire à Ravenne l'église Saint-Jean l'Évangéliste. L'orfévrerie, fort en honneur à cette époque, fut même employée dans la décoration architecturale de ce temple. L'ambon et le chœur étaient ornés de colonnes d'argent. Quatre colonnes, aussi d'argent, s'élevaient en avant de l'autel, dont le dessous était fermé par de petites portes de même métal rehaussé de pierres précieuses. Le dôme du ciborium, de marbre précieux, était soutenu par quatre colonnes d'argent; une colombe d'or et d'autres vases étaient suspendus au-dessus de l'autel (5). La princesse enrichit aussi de dons d'orfévrerie l'église métropolitaine de cette ville, consacrée sous le vocable de la Résurrection du Rédempteur (6).

Au commencement du cinquième siècle, les barbares avaient commencé à envahir l'Italie. Alaric, repoussé une première fois par Stilicon (403), vint, après la mort de ce grand capitaine, mettre de nouveau le siége devant Rome. Le 24 août 410, la ville fut prise et livrée au pillage. Les églises furent épargnées en partie, et, s'il faut en croire Orose, les précieux vases sacrés de la basilique de Saint-Pierre, trouvés par un des soldats d'Alaric dans la maison d'une sainte femme à qui on les avait confiés, furent reportés par

(1) *Liber pontif.* in S. Sylvestro, t. I, p. 84 et suiv.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 103.
(3) Ammian. Marcell. *Hist.*, lib. XVI, cap. x.
(4) Incerti auct. *Breves enarrationes*, ap. Banduri, *Imper. orient.*, t. I, p. 83.
(5) *Spicilegium Ravennatis historiæ*, ap. Muratori, *Rer. ital. script.*, t. I, p. 570.
(6) Fabri, *Le sagre Memorie di Ravenna antica.* Venetiæ, 1664, p. 20.

les barbares eux-mêmes dans le temple consacré au chef des apôtres (1). Il y a lieu de supposer, cependant, que si les Wisigoths respectèrent les vases destinés à la célébration des saints mystères, ils n'éprouvèrent pas le même scrupule pour les grandes pièces d'orfévrerie architecturale. On lit en effet dans la Vie du saint pape Sixte III (432 † 440) que Valentinien III, à la demande du pontife, fit refaire le ciborium d'argent de la basilique Constantinienne, que les barbares avaient enlevé (2).

Après la retraite d'Alaric, les trois papes saint Innocent, saint Boniface et saint Célestin, continuèrent à élever ou à restaurer les églises, et à les enrichir d'orfévrerie. Saint Célestin (422 † 432) réédifia et dédia de nouveau la basilique de Saint-Jules, qui avait été incendiée pendant le sac de la ville, et y déposa une argenterie considérable (3). Mais c'est sous le pontificat de saint Sixte, que nous avons déjà cité, que furent exécutés les travaux d'orfévrerie les plus importants. Dans l'énumération qui en est fournie par le *Liber pontificalis*, on voit figurer des pièces artistiques, telles que la statue de saint Laurent (4) et un bas-relief d'or qui renfermait les figures du Christ et des douze apôtres. Valentinien III décora de ce bas-relief la confession de Saint-Pierre, que le pape avait fait revêtir de plaques d'argent du poids de quatre cents livres (5).

De nouveaux malheurs allaient fondre sur l'Italie. Le pape saint Léon le Grand (440 † 461), qui avait réussi à écarter des murs de Rome le farouche Attila, ne put sauver les trésors de la ville de la rapacité du Vandale Genséric : en 455, Rome fut livrée au pillage pendant quatorze jours par les soldats de ce barbare. Depuis le saccagement d'Alaric, arrivé quarante-cinq ans auparavant, Rome s'était remplie de nouvelles richesses. Genséric ne respecta rien. Les vases sacrés des églises, les trésors du palais impérial, les ornements impériaux, les vases d'or et les autres dépouilles du temple de Jérusalem, qui avaient autrefois honoré le triomphe de Vespasien et de Titus, tout fut emporté à Carthage (6). Néanmoins, après le départ du barbare, le pape saint Léon trouva encore le moyen de fournir à toutes les basiliques l'orfévrerie nécessaire à la célébration du saint sacrifice (7). Saint Hilaire († 468) marcha sur les traces de son prédécesseur, et fit exécuter pour différentes églises de Rome une quantité considérable de pièces d'orfévrerie (8) : il y a surtout lieu de signaler les portes de bronze damasquiné d'argent dont il fit fermer les confessions de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Jean l'Évangéliste (9). Cependant l'empire d'Occident ne put se relever du coup que les Vandales lui avaient porté. Vingt ans après, Odoacre, chef d'un corps de Hérules, déposait le dernier empereur romain, Romulus Augustule, qui, par un étrange effet du hasard, joignait au nom du fondateur de Rome celui du fondateur de l'empire.

(1) Orosius, lib. VII, cap. xxxix. — Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, liv. XXIV, chap. vii.
(2) *Liber pontificalis*, t. I, p. 144.
(3) *Ibid.*, t. I, p. 139.
(4) *Ibid.*, p. 144.
(5) *Ibid.*, p. 143.
(6) Procopius, *De bello Vandalico*, lib. I, cap. v. Bonnæ, t. I, p. 332. — Theophanis *Chronographia*, ad annum 447. Bonnæ, p. 268.
(7) *Liber pontif.*, t. I, p. 151.
(8) *Ibid.*, p. 155 et suiv.
(9) C. Rasponus, *De basilica et patriarchio Laterensi*. Romæ, 1656, lib. III, cap. vii.

Il ne reste que bien peu de chose des travaux si multipliés de l'orfévrerie italienne de cette première période. Nous ne voyons à citer que quelques vases d'argent signalés par d'Agincourt, et qui existent dans le musée chrétien de la bibliothèque Vaticane (1), et un coffre de toilette, d'argent ciselé, découvert en 1793 à Rome, sur le mont Esquilin, dont d'Agincourt a donné la gravure (2) et que Visconti a décrit (3).

En 1847, monsignor Molza, bibliothécaire du Vatican, avait vainement cherché avec nous ces vases d'argent dans les armoires qui renferment les objets d'art du musée chrétien : il lui avait été impossible de les y trouver ; mais en 1863 nous les avons vus exposés dans les vitrines de ce musée, et nous avons pu examiner à loisir et toucher ces précieux restes de l'ancienne orfévrerie religieuse des premiers temps du christianisme. Ces vases d'argent, de dix-huit centimètres de hauteur, ont dû servir de burettes ; ils ont beaucoup d'analogie avec ceux que les païens employaient à leurs libations, et, s'il était permis de juger de l'orfévrerie religieuse de ces premières époques d'après un si petit nombre d'objets, on devrait en conclure que les orfévres chrétiens n'avaient point encore de style qui leur fût propre, et qu'ils suivaient, ainsi que les sculpteurs, les traditions de l'art antique. Nous offrons la gravure de l'un de ces vases dans notre planche LXXVII, n° 7 (tome III, au MOBILIER RELIGIEUX). Le coffret de toilette est également empreint du style de l'antiquité.

II

Sous les Ostrogoths et les Lombards.

Odoacre ne jouit pas longtemps de sa conquête. En 489, Théodoric, roi des Ostrogoths, envahit la Péninsule avec tout son peuple. Obligé de se renfermer dans Ravenne, Odoacre fut tué en 493 par Théodoric, qui prit le titre de roi d'Italie. Ce prince, élevé à Constantinople, et passionné, comme nous l'avons dit, pour les monuments et les productions artistiques de l'antiquité, s'efforça de relever le culte des arts. Sous son règne, l'orfévrerie ne pouvait manquer de refleurir. Sidoine Apollinaire nous apprend que Théodoric, en homme de goût, ne faisait pas charger sa table d'une argenterie massive, mais qu'on y plaçait tous les jours des vases ciselés avec art (4). Lorsqu'il vint à Rome, en l'année 500, le sénat lui vota une statue d'or, et le prince, de son côté, tout arien qu'il était, déposa une offrande considérable sur le tombeau de saint Pierre. Ce fut en grande partie, sans doute, à l'aide de ce puissant secours que le pape Symmaque (498 † 514) put faire exécuter les nombreuses pièces d'orfévrerie dont le *Liber pontificalis* nous a conservé le détail. Sous le pape saint Hormisdas, Théodoric offrait encore à l'église Saint-Pierre deux magnifiques candélabres d'argent du poids de soixante-dix livres.

Un traité que Théodat, neveu de Théodoric et troisième roi des Ostrogoths, fit avec Pierre, ambassadeur de Justinien, constate qu'après la mort du fondateur du royaume d'Italie, les

(1) D'AGINCOURT, dans son *Histoire de l'art,* t. I, p. 106, en a donné la gravure.

(2) *Ibid.*, SCULPT., pl. IX.

(3) *Lettera di Ennio Quirino Visconti su di una antica argenteria.* Romæ, 1793.

(4) SIDONII APOLLINARIS *Opera*, *Epist.*, lib. I, epist. II. Parisiis, 1652.

arts et l'orfévrerie continuèrent à être cultivés. Par ce traité, le roi des Ostrogoths s'obligeait d'envoyer chaque année à l'empereur d'Orient une couronne d'or du poids de trois cents livres, et s'interdisait de se faire élever aucune statue, soit de bronze, soit de toute autre matière, à moins d'en faire ériger une aussi à Justinien (1).

Les guerres de Bélisaire et de Narsès, et les invasions successives des Francs et des Alamans en Italie, ne laissèrent aucun instant de repos à ce malheureux pays pendant près de vingt années. Ce fut là le signal de la décadence complète des arts. Cependant, lorsque Narsès eut renversé le royaume des Ostrogoths et qu'il fut devenu le véritable souverain de l'Italie sous le titre d'exarque (554), nous retrouvons encore l'orfévrerie florissante à Ravenne. L'archevêque saint Ecclesius († 542) enrichit son église métropolitaine d'une grande quantité de vases d'or rehaussés de pierres précieuses (2), et Victor, son successeur médiat (546), fit élever au-dessus de l'autel de l'église Saint-Ursin un ciborium d'argent (3). Saint Maximianus († 553) et saint Agnellus († 556) imitèrent leurs prédécesseurs et firent à leurs églises des dons d'orfévrerie considérables (4). Il est vrai que la ville de Ravenne jouissait de la tranquillité sous la protection de Justinien et pouvait se procurer à Constantinople toutes les productions des arts.

Mais bientôt une nouvelle invasion de barbares vient fondre sur l'Italie. La nation des Lombards quitte la Pannonie, et son chef Alboin se rend maître de la Ligurie et entre à Milan en 569. Les Lombards n'avaient pas été adoucis, comme les Goths, au contact de la civilisation romaine ; constitués plutôt comme une armée que comme une nation, la guerre était leur élément, ils la faisaient en vrais barbares. Pendant trente ans ils ravagèrent l'Italie ; les habitants furent réduits à l'état de colons ou de tributaires, et à l'exception de quelques villes, comme Ravenne, Rome et Naples, tout devint la proie des barbares. On comprend bien que les arts furent entièrement abandonnés au milieu d'un pareil désastre. Cependant, dès que les Lombards eurent établi leur domination et assuré leur conquête, l'orfévrerie fut cultivée de nouveau. Les seuls monuments de cet art remontant au sixième siècle et au septième, qui soient parvenus jusqu'à nous, proviennent en effet des dons faits par Théodelinde, reine des Lombards († 625), à la basilique qu'elle avait fait édifier à Monza sous le vocable de Saint-Jean-Baptiste.

En traitant de l'orfévrerie et de l'émaillerie dans l'empire d'Orient, nous parlerons de ceux de ces bijoux dont la provenance grecque est incontestable (5). Parmi les autres pièces du trésor de Monza, remontant à la reine Théodelinde, les plus importantes consistaient en deux couronnes d'or, celles d'Agilulphe et de Théodelinde, auxquelles étaient attachées des croix. Malheureusement ces magnifiques bijoux, qui avaient paru dignes d'être apportés à Paris en 1799, après la conquête de l'Italie, furent volés en 1804, dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, où ils avaient été déposés, et fondus par le recéleur du vol (6).

(1) Procopius, *De bello Gothico*, lib. I, cap. vi. Bonnæ, t. II, p. 29.

(2) Fabri, *Le sagre Memorie di Ravenna antica*. In Venetia, 1664, p. 20.

(3) *Spicilegium Ravennatis historiæ*, ap. Muratori, *Rer. ital. script.*, t. I, p. 576.

(4) Fabri, *loc. cit.*

(5) Voyez au titre de l'Émaillerie, tome III, chap. II, § v.

(6) On montre encore à Monza une couronne comme étant celle de Théodelinde ; mais cette couronne d'argent

Le trésor de la basilique de Monza avait cependant échappé, durant l'espace de douze siècles, à bien des causes de destruction, et il est bien regrettable que ses plus curieux objets soient venus périr dans un lieu où l'on devait les croire à l'abri de tout danger. Ce fut surtout à l'époque des luttes entre les Guelfes et les Gibelins qu'il courut les chances les plus fâcheuses. Les archives de Monza en révèlent plusieurs, et Buonincontro Morigia, écrivain du quatorzième siècle, a fait connaître les vicissitudes auxquelles ce trésor fut en butte de son temps. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici ces différents faits, parce qu'ils donnent de l'authenticité aux pièces qui subsistent encore, et qu'ils témoignent de l'importance de celles qui n'existent plus.

En 1242, l'archiprêtre de Monza fut contraint par le podestat de Milan d'engager une partie du trésor entre les mains de l'abbé de Chiaravalle, pour obtenir les fonds dont cette ville avait besoin. Le podestat et les principaux habitants de Milan, par un acte du 14 juin de cette année (1), avaient affecté leurs biens propres avec ceux de la commune à la garantie de la restitution des objets, qui en effet furent rétablis exactement dans le trésor de l'église. Mais peu après, en 1245, les Milanais, pour soutenir la guerre contre l'empereur Frédéric II, s'adressèrent de nouveau à l'archiprêtre et aux chanoines, et obtinrent de ceux-ci de mettre de nouveau en gage, à leur profit, un calice d'or à anses du poids de cent sept onces, enrichi de pierres précieuses (2). Le calice n'ayant pas été rendu par les Milanais au temps fixé, ils furent cités au tribunal du pape, qui, par une bulle datée de 1254, fulmina contre eux l'excommunication. Il paraîtrait cependant que les Milanais rétablirent postérieurement ce calice dans le trésor, car nous le trouvons décrit dans l'inventaire de 1275 (3).

En 1273, Napoléon della Torre, capitaine du peuple de Milan, fit un emprunt sur les plus belles pièces du trésor de Monza, et ce fut seulement quarante-six ans après que Matteo Visconti, premier seigneur de Milan, dégagea tous ces objets et les déposa lui-même dans la cathédrale, sur l'autel de Saint-Jean-Baptiste. Buonincontro Morigia, témoin oculaire, qui rapporte ces faits, estimait alors la valeur du trésor à 26 000 florins d'or (4), somme énorme au quatorzième siècle.

Ces emprunts forcés successivement faits au trésor de Monza par les seigneurs qui gouvernaient la ville de Milan avaient éveillé l'attention des chanoines, gardiens du trésor. Redoutant donc les exigences de Galéas Visconti, fils et successeur de Matteo, à cause de la guerre à outrance qu'il soutenait contre le légat du pape Jean XXII, ils prirent, au mois de janvier 1323, une décision capitulaire, par suite de laquelle on livra le trésor à quatre d'entre eux, qui furent chargés de le cacher sous terre. Ceux-ci s'obligèrent à ne révéler le lieu qu'ils auraient choisi qu'à une personne sûre, et seulement lorsqu'ils se sentiraient sur le point de mourir. Au mois de novembre 1324, l'un des quatre chanoines tomba malade à Plaisance, et croyant sa fin prochaine, il fit connaître à l'arche-

couvert d'une mince feuille d'or, garnie de nacre de perles et de pierres douteuses, nous a paru n'être qu'une copie de la couronne d'or donnée par Théodelinde.

(1) Il a été publié par Frisi, *Memorie storiche di Monza*. Milano, 1794, t. II, p. 111.

(2) La charte du prêt, datée du 3 novembre 1245, a été publiée par Frisi, ouvr. cité, t. II, p. 113.

(3) Publié aussi par Frisi, ouvr. cité, t. II, p. 131.

(4) Buonincontro Morigia, *Chronica Modoetiense*, lib. II, cap. xxv, ap. Muratori, *Rer. ital. script.*, t. XII.

vêque de Milan, qui se trouvait dans cette ville, le lieu où le trésor était déposé. Le légat, en ayant été instruit par ce prélat, envoya à Monza le camerlingue de l'Église romaine, Hemerico, qui pénétra la nuit dans le temple de Saint-Jean avec une suite nombreuse, fit enlever le trésor et le rapporta à Plaisance. Le légat le fit transporter à Avignon; mais le pape refusa de s'en emparer, et le confia à la garde des chanoines de la cathédrale d'Avignon, après qu'un inventaire détaillé en eut été fait par Jean Castellan, notaire romain, en présence de quelques-uns des chanoines de Monza qui se trouvaient à Avignon. Le pape Benoît XII, en 1335, ajourna la restitution du trésor, que demandaient les chanoines de Saint-Jean-Baptiste et les représentants de la commune de Monza. Une nouvelle députation envoyée en 1343 au pape Clément VI eut plus de succès. En mai 1344, tous les objets qui avaient été compris dans l'inventaire dressé en 1324 à Avignon furent enfermés dans une caisse de fer et remis en garde à Mathieu, évêque de Vérone, et au mandataire des chanoines et de la ville de Monza; ceux-ci confièrent ce précieux dépôt aux mains de l'archevêque de Milan, qui le fit porter à Monza. On conçoit que ces divers transports et le défaut d'entretien avaient apporté quelques détériorations aux pièces d'orfévrerie restituées, et qu'elles avaient besoin d'être nettoyées et remises à neuf. L'archevêque de Milan envoya donc aux chanoines, le 9 juin 1345, Antellotto Braccioforte de Plaisance, son orfévre, artiste d'une grande intelligence et d'une rare habileté. En moins de quinze jours, Braccioforte restaura tous ces magnifiques bijoux et leur rendit leur première splendeur. Cette restauration étant opérée, le trésor fut déposé en grande pompe sur l'autel de l'église Saint-Jean-Baptiste, le 24 juin, jour de la fête du saint précurseur, en présence d'une foule immense de peuple accourue de toutes les parties de la Lombardie (1).

Après avoir fait l'historique des vicissitudes qu'éprouva le trésor de Monza, revenons aux objets qui s'y trouvaient provenant de Théodelinde. Si la couronne qui portait son nom et celle du roi Agilulphe ont péri, on en a les gravures publiées par Muratori (2), et par Frisi (3), à l'appui des descriptions qu'ils en ont faites. La couronne de la reine, toute d'or, était dans la forme d'un cercle de cinq centimètres de hauteur, sans fleurons; elle était rehaussée de plusieurs rangées de pierres fines et pesait quatorze onces et dix-neuf deniers. La couronne d'Agilulphe, aussi d'or, du poids de vingt et une onces douze deniers, se composait également d'un cercle de quatre-vingt-cinq millimètres de hauteur, sans fleurons. Le pourtour du cercle était occupé par quinze figures, le Christ entre deux anges et les douze apôtres. Chaque figure était placée sous une arcade composée de feuilles et soutenue par deux colonnes torses. Le bord supérieur du cercle était enrichi de pierres fines et de perles; le bord inférieur contenait cette inscription, qui constatait le don qu'Agilulphe avait fait de cette couronne à l'église Saint-Jean : AGILULF. GRAT. DĪ. VIR. GLOR. REX. TOTIUS. ITAL. OFFERET. SCŌ. JOHANNI. BAPTISTAE. IN ECCL. MODICIA. A en juger par les gravures que nous avons (4), les figures étaient courtes et lourdes, et se ressentaient de la

(1) BUONINCONTRO MORIGIA, *Chronica Modoetiense*, lib. III, cap. XVI, XXVIII et XLIX; lib. IV, cap. VIII, IX, X et XI; ap. MURATORI, *Rer. ital. script.*, t. XII.

(2) MURATORI, *Rer. ital. script.*, t. I, p. 460.

(3) FRISI, *Memorie storiche di Monza.*

(4) On en trouvera une dans les *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 28. Nous donnons la reproduction de cette couronne dans le cul-de-lampe de ce chapitre, d'après la gravure qu'en a publiée FRISI.

décadence complète de l'art en Italie au septième siècle. Ces archivoltes en feuillages et les colonnes torses qui les soutenaient n'étaient pas d'un bon goût, et nous avions eu tort de penser d'abord (1) que toute cette partie artistique de la couronne d'Agilulphe pouvait provenir de la main de l'orfévre Braccioforte, qui en avait fait la restauration au quatorzième siècle. Le style des bons orfévres italiens de cette époque était fin et délicat, et ne ressemblait en rien à celui des figures et des décorations de la couronne du roi lombard. Au surplus, Buonincontro nous apprend que Braccioforte n'employa que quatorze jours à la restauration complète du trésor de Saint-Jean, et en aussi peu de temps il lui aurait été impossible, malgré son habileté, de s'occuper de toute autre chose que des restaurations à faire.

Les deux couronnes n'ont jamais eu pour destination d'orner la tête des souverains dont elles portent le nom ; elles avaient été spécialement faites pour être suspendues au-dessus de l'autel de l'église Saint-Jean. Suivant l'usage des anciens temps, que nous avons déjà signalé dans la description du ciborium de la basilique Constantinienne, les couronnes d'Agilulphe et de Théodelinde étaient accompagnées de croix qui pendaient au-dessous, attachées à des chaînes d'or. Ces croix étaient chargées de pierres fines. Muratori et Frisi en donnent également la gravure dans les ouvrages que nous avons cités. Elles sont pattées et à quatre branches à peu près égales, semblables pour la forme à celle que tient l'archevêque Maximianus dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne.

On montre encore dans le trésor de Monza, comme provenant de la reine Théodelinde : 1° une poule avec sept poussins d'argent doré. La forme n'en est pas mauvaise, mais la ciselure a une rudesse qui témoigne bien d'une époque de décadence ; 2° un peigne d'ivoire, monté en or et enrichi de pierreries. Ce peigne ne ressemble pas à ceux que nous a légués l'industrie occidentale et qui existent encore en assez grand nombre dans les églises et dans les musées ; il a vingt-trois centimètres de longueur sur sept de hauteur ; la monture, très-large par rapport à cette hauteur, est enrichie de grenats très-rouges enlacés dans des rinceaux formés par un cordonnet granulé. Ce peigne pourrait bien, tout en provenant de Théodelinde, appartenir à l'industrie byzantine.

Certains documents fort importants tendent à donner de l'authenticité à la tradition qui reporte la donation de ces couronnes et de ces bijoux à la reine Théodelinde, et ils sont relatés avec cette indication dans plusieurs inventaires et chartes du treizième siècle et du quatorzième, conservés dans les archives de Monza, et que Frisi a publiés (2). Nous reviendrons sur ce sujet en décrivant les objets byzantins qui appartiennent au trésor de Monza (3).

La mort de Théodelinde (625) signala la fin d'une ère de paix et de prospérité. A partir de ce moment jusqu'à l'arrivée de Charlemagne (773), l'Italie ne put jouir d'aucun instant de repos, et les arts arrivèrent au dernier degré d'avilissement dans ce malheureux pays. Cependant l'orfévrerie continua à être cultivée, surtout à Rome, et chaque fois que les souverains pontifes purent le faire, ils ne manquèrent pas d'enrichir les églises de pièces

(1) *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil.* Paris, 1847, p. 211.
(2) *Memorie storiche di Monza*, t. II et III.
(3) Voyez plus loin le § v du chapitre II.

d'orfévrerie ; mais l'énumération que le *Liber pontificalis* en a donnée est bien maigre auprès de celle des magnifiques ouvrages d'or et d'argent que les papes avaient fait fabriquer depuis saint Sylvestre jusqu'à l'invasion des Lombards, et il n'y a lieu de signaler, comme ayant quelque importance, que les dons d'Honorius († 638) et ceux de saint Sergius († 701). Il est une remarque importante à faire, c'est que depuis le pontificat d'Hormisdas († 523), qui coïncide, à quelques années près, avec la mort de Théodoric (526), jusqu'à l'avénement de saint Grégoire III (731), on ne trouve plus, parmi les dons des papes aux églises, ces statues et ces bas-reliefs d'or et d'argent qui se rencontraient souvent parmi les travaux d'orfévrerie, au quatrième siècle et au cinquième. Durant ce long espace de temps, nous ne voyons mentionnée dans le *Liber pontificalis* qu'une image d'or de saint Pierre que fit faire le pape saint Sergius (1). Les orfévres savaient sans doute encore fabriquer les vases sacrés, les lampadaires et les objets usuels d'après les anciens modèles; mais pour ce qui était de l'orfévrerie artistique, elle avait donc été abandonnée : cette époque de décadence n'avait pu conserver d'orfévres capables de faire autre chose que des objets purement du métier.

Mais un grand événement s'était produit dans l'empire d'Orient et avait provoqué le réveil de l'art en Italie. Les persécutions que l'empereur Léon III faisait diriger contre les artistes qui, malgré ses édits (726), continuaient à exécuter de saintes images, amenèrent l'émigration d'un grand nombre d'entre eux en Italie. Les papes les accueillirent avec faveur et ouvrirent des asiles aux fugitifs (2). Les orfévres ne manquèrent pas, bien certainement. Nous pouvons compter en effet un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie artistique parmi celles dont le pape Grégoire III enrichit les églises de Rome (3). Aussi, lorsque Charlemagne, après avoir détruit l'empire des Lombards (774), eut affermi la puissance et la fortune temporelle des papes, Adrien Ier et Léon III, son successeur, trouvèrent à Rome des artistes capables d'exécuter les immenses travaux d'orfévrerie dont nous parlerons plus loin. Avant d'arriver à cette brillante époque pour l'Italie, il nous faut retracer l'histoire de l'orfévrerie dans les Gaules, en Espagne et en Angleterre pendant l'époque mérovingienne.

§ II

EN OCCIDENT DURANT L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

I

Historique de l'orfévrerie mérovingienne.

Sous la domination romaine, la Gaule s'était déjà acquis une grande réputation dans l'art de l'orfévrerie. Les villes d'Arles, de Reims et de Trèves avaient des ateliers où l'on

(1) « Imaginem auream beati Petri apostoli. » (*Liber pontif.*, t. I, p. 310.)

(2) *Liber pontif.*, in S. Paulo, t. II, p. 129 ; in Pascale, t. II, p. 327.

(3) Nous les avons signalées en traitant de la sculpture. Voyez plus haut, page 63.

fabriquait des pièces d'orfévrerie pour les empereurs ; des officiers placés sous l'autorité du comte des largesses impériales étaient chargés de l'inspection de ces ateliers (1).

Lorsque la société chrétienne, qui dès la fin du deuxième siècle travaillait à se produire, eut obtenu, sous Constantin, la sanction de la loi, l'orfévrerie fut appelée à des travaux considérables pour fournir des vases sacrés aux nombreuses églises que de saints évêques faisaient édifier en grand nombre. Les poésies de Prudence et les écrits de saint Paulin en sont une éclatante manifestation (2). Les terribles invasions qui se précipitèrent sur la Gaule dans les premières années du cinquième siècle durent entraîner la destruction d'une grande quantité d'œuvres de l'orfévrerie. Les Francs et les Allemands arrêtèrent un instant les Alains et les Vandales, qui, partis de la Pannonie et de la Dacie, se précipitaient vers les Gaules ; mais de nouvelles hordes vinrent au secours des envahisseurs et passèrent le Rhin sur la glace dans la nuit du 31 décembre au 1er janvier 407. Mayence, Worms, Reims, Amiens, Arras, Tournai, Strasbourg, toutes ces puissantes cités gallo-romaines succombèrent sous les coups des barbares. Les provinces d'outre-Loire et l'Aquitaine furent envahies à leur tour. La Gaule était à peine remise de cette terrible attaque, qu'elle eut à subir celle d'Attila à la tête des Huns (451). Les arts de luxe et l'orfévrerie surtout durent avoir cruellement à souffrir de ces désastres de la Gaule, et cependant les chroniques établissent que, peu de temps après, les travaux de l'orfévrerie avaient produit de nouvelles œuvres qui vinrent surtout enrichir les églises. Un document fort curieux, le testament de Perpetuus, évêque de Tours († vers 474), en fournit une preuve. « A toi, frère et évêque, » très-cher Euphronius, écrit le saint prélat, je donne et lègue mon reliquaire d'argent, » j'entends celui que j'avais coutume de porter sur moi ; car le reliquaire d'or qui est dans » mon trésor, mes deux calices d'or et la croix d'or que Mabuinus a faite, je les donne et » lègue à mon église..... » Inscrivons Mabuinus en tête de la liste des orfévres français (3).

L'orfévrerie n'était pas toute dans les églises ; le célèbre général Aétius, le vainqueur d'Attila, qui gouvernait souverainement les Gaules, possédait un trésor considérable. Il en avait tiré un superbe missoire d'or, du poids de cinq cents livres, pour l'offrir au roi des Wisigoths, Thorismond, qui avait combattu avec lui à la bataille de Châlons (4). Les chefs militaires des barbares, qui s'étaient établis dans certaines parties des Gaules, s'étaient fort adoucis au contact de la civilisation romaine, et avaient un goût tout particulier pour les beaux travaux de l'orfévrerie. Une lettre du célèbre évêque de Clermont, Sidoine Apollinaire († 484), nous apprend qu'il avait envoyé à Toulouse une pièce de vers destinée à être gravée sur un grand vase d'argent à anses, qui avait été fabriqué pour être offert en présent à la reine Raguahilde, femme d'Ewarik, roi des Wisigoths (5).

Les chroniques de l'invasion et de la conquête de Chlodowig (Clovis) établissent que le butin que firent les Francs en pièces d'orfévrerie fut très-considérable. Quoique l'on ait raconté bien des fois le fait de ce vase enlevé à l'église de Reims, il se rapporte trop directement à l'histoire de l'orfévrerie pour que nous le passions sous silence.

(1) *Notitia dignit. imper. Rom.*, sect. XLII, ex recens. LABBE. Parisiis, 1651, p. 86.

(2) M. AUR. CLEM. PRUDENTII *Carmina*. Romæ, 1788, passim. — S. PONT. MER. PAULINI *Opera*. Parisiis, 1685, passim.

(3) *Testam. Perpetui, Tur. episc.*, ap. D'ACHERY, *Spicil.*, t. V, p. 106.

(4) FREDEGARII SCHOL. *Chronicon*, cap. LXXIII, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. I, p. 761.

(5) SIDONII APOLLIN. *Opera. Epist.*, lib. IV, epist. VIII. Parisiis, 1652.

Après la défaite de Syagrius à la bataille de Soissons, les Francs se répandirent dans le pays situé entre la Somme, l'Oise, l'Aisne et la Marne. C'était une contrée riche, fertile et très-civilisée. Chlodowig, qui avait déjà quelques ménagements pour les évêques, ne pouvait cependant empêcher ses soldats de piller les églises partout où il passait. Comme il voulait épargner Reims, que gouvernait saint Remi, son évêque, pour lequel il avait une grande vénération, il n'entra pas dans cette ville et fit passer ses troupes le long de la cité. Cependant quelques soldats, ayant pu y entrer, pillèrent l'église en enlevant un vase d'argent d'une grandeur et d'une beauté étonnantes, dit Grégoire de Tours. Saint Remi députa aussitôt des messagers à Chlodowig pour lui demander qu'on rendît au moins ce vase à son église. « Suivez-moi jusqu'à Soissons, répondit le chef des Francs aux envoyés du saint évêque, parce que c'est là qu'on fera le partage du butin, et lorsque le sort m'aura attribué ce vase, je ferai ce que le pontife demande. » Les Francs étant arrivés à Soissons, on mit au milieu de la place tout le butin. Chlodowig alors demanda à ses soldats de lui céder le vase que réclamait saint Remi. La plupart y consentirent; mais l'un d'eux frappa le vase de sa francisque en s'écriant que le roi n'avait le droit de recevoir du butin que ce que lui aurait accordé le sort. Chlodowig dissimula son ressentiment; mais un an après, en passant la revue des armes, suivant la coutume, il s'arrête devant le soldat qui avait brisé le vase de Reims; il trouve ses armes mal tenues, lui en fait des reproches, et lui arrachant sa francisque, il la jette à terre. Comme cet homme se baissait pour la reprendre, Chlodowig lui assène un coup de hache sur la tête en lui disant : « Voilà ce que tu as fait au vase à Soissons (1). »

Le christianisme eut bientôt conquis les barbares, qui rendirent au centuple ce qu'ils avaient enlevé aux églises. Après son baptême, Chlodowig, qui considérait Dieu comme le protecteur de ses armes, consacra toujours une partie des dépouilles de ses victoires aux églises, et les dota de dons considérables en orfévrerie (2). Après avoir vaincu et tué de sa main, à la bataille de Vouillé, Alaric II, roi des Wisigoths, Chlodowig s'était emparé de ses trésors. Les Wisigoths étaient les moins barbares d'entre les barbares, et le jeune Alaric avait hérité du goût de son père Ewarik pour les œuvres de l'orfévrerie; aussi Chlodowig trouva-t-il dans les dépouilles d'Alaric un grand nombre de belles pièces qu'il rapporta à Paris et qu'il offrit aux églises, notamment à celles consacrées à saint Martin et à saint Hilaire, à l'intercession desquels il attribuait sa victoire (3).

Le testament de saint Remi (✝ vers 525) est un document qui établit encore la grande quantité de belles pièces d'orfévrerie dont les églises s'étaient enrichies au commencement du sixième siècle. Parmi les legs que fait le saint prélat à son église, on remarque celui-ci : « Je réserve aussi à ma sainte héritière le vase d'or de dix livres que ce roi déjà nommé » tant de fois, Chlodowig (*Ludovicus rex*) de glorieuse mémoire, que j'ai tenu sur les fonts » de baptême, a daigné me donner pour en disposer comme je l'entendrais. Je veux qu'il » serve à te faire un ciboire, et un calice enrichi de figures (*imaginatum*), sur lequel sera » gravée l'inscription que j'ai composée pour celui de Laon. » Le saint évêque prescrivait

(1) Gregorii episc. Turon. *Hist. Francorum*, lib. II, cap. xxxvii, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. I, p. 215.
(2) *Testamentum Sancti Remigii*, ap. Auberti Miræi *Opera diplom. et hist.* Bruxellis, 1723, t. I, p. 1.
(3) S. Gregorii *Historiæ Franc. epitomata per* Fredegarium, § 25, col. 562. Lut. Paris., 1699.

donc l'exécution d'une œuvre d'art, d'un bas-relief ciselé ou repoussé sur or. On voit par là que d'habiles orfévres ne devaient pas manquer dans la cité de Reims, et qu'elle avait conservé, malgré les malheurs du temps, quelques-uns de ces ateliers qui travaillaient, comme nous l'avons dit, pour les empereurs romains. C'est dans ces ateliers artistiques, sans doute, que Chlodowig fit fabriquer la couronne royale toute d'or et enrichie de pierres précieuses qu'il envoya à Rome en offrande à la basilique de Saint-Pierre apôtre (1).

On a vu que l'orfévrerie était fort estimée dans le midi de la Gaule sous le roi des Wisigoths Ewarik Ses successeurs, dont le royaume comprenait la Narbonnaise, la première Aquitaine et une partie de l'Espagne, continuèrent à l'encourager, et amassèrent dans leur trésor une quantité considérable de productions de cet art. Grégoire de Tours nous en fournit la preuve. Une fille de Chlodowig, qui portait le nom de Chlothilde comme sa mère, avait été mariée au roi Amalarik, qui était arien. La fidélité de Chlothilde à la foi catholique l'exposait à beaucoup de mauvais traitements de la part de son mari. Comme témoignage de la triste situation où la réduisait le roi des Wisigoths, elle envoya un mouchoir teint de son propre sang à son frère Hildebert (Childebert), qui régnait à Paris. Celui-ci, à la suite d'une expédition en Auvergne, se dirigea vers Narbonne, qui était alors la capitale d'Amalarik. Une bataille sanglante (531) fut livrée sous les murs de cette ville. Hildebert, ayant remporté une éclatante victoire, entra dans la ville, reprit sa sœur et s'empara des trésors d'Amalarik. Parmi les choses précieuses que Hildebert avait emportées, on voyait, dit Grégoire de Tours, des vases sacrés d'un très-grand prix; on y comptait soixante calices, quinze patènes et vingt boîtes destinées à renfermer les Évangiles; le tout était d'or pur et enrichi de pierres fines. Hildebert ne souffrit pas que ces beaux objets fussent brisés : il les distribua aux églises et aux basiliques des saints (2).

Depuis que les rois francs avaient conquis l'or et les jouissances du monde civilisé, leur turbulente activité avait commencé à s'amortir : plusieurs d'entre eux préféraient le repos et les plaisirs faciles aux aventures guerrières; chez tous, le goût pour les productions des arts et surtout pour les œuvres de l'orfévrerie se faisait sentir. Chlother, le dernier des fils de Chlodowig, était devenu seul roi des Franks (558); à sa mort (561), il possédait un trésor considérable, magnifique entassement d'or monnayé, de lingots, de joyaux, de vases précieux, fruit des conquêtes de Chlodowig et de ses fils depuis quatre-vingts ans, dépouilles de la Gaule, des Romains, des Goths et des Burgundes. Il laissait quatre fils qui, aux termes de la loi salique, avaient tous un droit égal à sa succession : mais Hilpérik (Chilpéric), l'un d'eux, commença par s'emparer de toutes ces richesses. Ses trois frères, Haribert (Caribert), Gonthram et Sigebert, s'étant réunis contre lui, il fut obligé d'abandonner ce qu'il avait pris et de se contenter du lot que le sort lui assigna dans la succession paternelle.

Hilpérik († 584) resta toujours un grand amateur d'orfévrerie et fit exécuter de beaux travaux par ses orfévres. Malgré la grande réputation dont jouissaient les œuvres d'art byzantines, il ne craignit pas sans doute la comparaison pour les œuvres des artistes de ses États; car ayant envoyé des ambassadeurs à l'empereur Tibère (578 † 582), il les chargea de riches présents pour ce prince. Ceux-ci rapportèrent à Hilpérik une quantité de belles

(1) FLODOARDI *Historiarum libri IV*, lib. I, cap. XV. Parisiis, 1611, p. 41.

(2) GREGOR. TURON. *Hist. Franc.*, lib. III, cap. X, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. I, p. 297.

choses provenant de l'industrie byzantine, et des médailles d'or du poids d'une livre, à l'effigie de l'empereur. Grégoire de Tours ayant été voir Hilpérik à son habitation de Nogent, le roi lui montra les présents qu'il venait de recevoir de Tibère; mais comme le saint évêque témoignait son admiration, le roi, ne voulant pas que l'orfévrerie française parût inférieure à celle de Constantinople, lui présenta un grand missoire d'or du poids de cinquante livres, enrichi de pierres précieuses, et lui dit : « J'ai fait exécuter cette pièce » pour honorer la nation des Francs et lui donner de la célébrité, et je ferai encore beau- » coup d'autres choses, si je continue à vivre (1). »

Un autre fils de Chlother Ier, Gonthram (✝ 593), dont le royaume comprenait l'Orléanais, l'Anjou, le pays de Chartres et de Sens et toute la Burgundie, était d'une humeur assez pacifique et protégeait les arts de la paix. La chronique de Saint-Bénigne de Dijon nous apprend qu'il avait fait exécuter pour ce monastère un grand nombre de pièces d'orfévrerie (2). La révolte du patrice Mummolus le mit en possession d'un trésor considérable. Mummolus, après avoir commandé les armées de Gonthram, avait pris parti pour un certain Gondowald, qui passait pour le fils naturel de Chlother Ier, mais qui, méconnu et repoussé par son père et par ses frères, s'était retiré à la cour de Constantinople, où il avait été bien accueilli et comblé de présents. Après quelques succès, Gondowald et Mummolus, affaiblis par les défections des seigneurs aquitains, furent obligés de s'enfermer dans la cité des Convènes (Saint-Bertrand de Comminges). Dans l'espoir de sauver sa vie, Mummolus trahit Gondowald et le livra aux généraux du roi; mais il ne porta pas loin la peine de sa perfidie, et fut égorgé peu de temps après (585) par ordre de Gonthram. Le roi fit enlever d'Avignon les trésors considérables que Mummolus y avait amassés et ceux que Gondowald y possédait aussi; ils furent partagés entre Gonthram et son neveu Hildebert, roi d'Austrasie (3). Les deux rois se trouvèrent ainsi en possession de très-belles pièces d'orfévrerie byzantine.

Les trois fils aînés de Chlother Ier ne se contentaient presque jamais d'une seule femme et entretenaient en outre, malgré la censure des évêques, plusieurs concubines, souvent prises dans les derniers rangs du peuple. Le dernier des fils de Chlother, Sigebert, roi d'Austrasie, voyant que ses frères s'alliaient à des épouses indignes d'eux, en eut honte et résolut de n'avoir qu'une seule épouse et de la prendre de race royale. Il envoya donc des ambassadeurs à Tolède au roi des Wisigoths Athanaghild, pour lui demander en mariage sa fille Brunehilde (la fameuse Brunehaut). Le mariage fut célébré à Metz (566) avec une grande solennité. Nous avons dit que les rois goths, beaucoup plus civilisés que les Francs, cultivaient les arts; la jeune princesse dut apporter avec sa dot de belles pièces d'orfévrerie. Au repas de noces, en effet, les tables furent couvertes de plats d'or et d'argent ciselés, et le vin coula dans des coupes de matières précieuses ornées de pierreries (4).

Un document très-curieux, l'histoire des évêques d'Auxerre, qui fut écrite par divers auteurs anonymes et successivement après la mort de chaque évêque, nous fournit le détail des dons en orfévrerie que la reine Brunehilde avait faits aux églises de cette ville sous

(1) GREGOR. TURON. *Hist. Franc.*, lib. VI, cap. II, ap. DUCHESNE, t. I, p. 354.
(2) *Chronica abb. Benigni Divionensis monasterii*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. I, p. 370. Parisiis, 1655.
(3) GREGOR. TURON. *Hist. Franc.*, lib. VII, cap. XXXVI et seq., ap. DUCHESNE, t. I, p. 389 et seq.
(4) *Vita S. Fridolini*, ap. *Script. rer. Gall. et Franc.*, t. III, p. 388.

l'épiscopat de Didier, qui occupa le siége pontifical d'Auxerre dans les premières années du septième siècle. Nous donnons la traduction de cette espèce d'inventaire, qui fera voir d'où venaient à cette époque les plus belles pièces d'orfévrerie. « Pendant l'épiscopat de » Didier, la reine Brunehilde offrit, par les mains de ce prélat, à Dieu et à saint Étienne » (la cathédrale d'Auxerre est consacrée sous le vocable du premier martyr) un calice » d'agate onyx, monté en or très-pur, d'une beauté remarquable. Elle donna encore à la » basilique de Saint-Germain (autre église d'Auxerre), qu'elle avait choisie pour sa sépul- » ture, un missoire d'argent du poids de trente-sept livres, où est gravé le nom de Thoris- » mondus; on y voit l'histoire d'Énée avec des lettres grecques (1) ; un autre missoire sans » bas-relief (*planum*), pesant trente livres; une coupe d'anacle (*bacchonicam anacleam*), » pesant quinze livres, au milieu de laquelle est un lion avec un ours, et sur le contour, » de petits hommes avec des bêtes féroces ; une autre coupe pesant neuf livres, où il y a un » homme et une femme, et à leurs pieds de petites fleurs; une petite écuelle d'anacle » pesant cinq livres six onces, où l'on voit un homme à cheval, qui tient à la main un » serpent ; une écuelle d'anacle pesant trois livres, ayant au milieu une petite roue niellée, » avec une bête féroce. Elle donna encore deux petites lampes (*gabatas*) (2) pesant huit » livres deux onces, enrichies à l'intérieur de lis semblables ; une aiguière d'anacle, pesant » quatre livres, ayant une anse niellée au milieu de laquelle est une tête de lion ; un bassin » (*aqmanilia* pour *acquimanile*) à laver les mains, pesant trois livres neuf onces, au milieu » duquel on voit Neptune avec un trident (3). »

On remarquera d'abord qu'aucune de ces pièces n'avait été spécialement faite à la destination du culte chrétien. La coupe d'onyx ne pouvait avoir été évidée en France à cette époque de barbarie, puisque l'art de travailler les pierres dures n'existait plus qu'à Constantinople. Le missoire qui portait le nom de Thorismond, roi des Wisigoths, l'un des ancêtres de Brunehilde, était certainement une pièce antique, œuvre d'un ciseleur grec, ce que démontrent assez, et le sujet du bas-relief dont il était enrichi, et les lettres grecques de la légende. La description des autres pièces constate également qu'elles appartenaient à l'antiquité. On peut supposer qu'elles provenaient de ce trésor d'une richesse incroyable qu'avait possédé le patrice Mummolus et des objets que Gondowald avait rapportés de Constantinople. Ces trésors avaient été partagés entre le roi Gonthram et Hildebert, fils de Brunehilde, qui avait eu sans doute sa part du butin.

L'évêque Didier d'Auxerre donna lui-même à son église une quantité considérable de pièces d'orfévrerie. L'inventaire qu'en donne l'*Histoire des évêques d'Auxerre* est trop long pour que nous puissions le rapporter ici; mais on peut dire que toutes ces pièces, sauf deux qui sont désignées comme décorées d'une croix, provenaient de l'antiquité. Plusieurs sont enrichies de bas-reliefs; aucune ne reproduit des sujets chrétiens. C'est un « pêcheur » armé d'un trident et un centaure avec une production de la mer, *cum opere maritimo.* » N'est-ce pas là Neptune traîné dans une conque marine par un centaure ? C'est « un homme » portant des cornes ; un arbre et deux petits hommes tenant des enfants; un ours saisissant

(1) Le texte imprimé porte *cum libris Græcis ;* la leçon est évidemment mauvaise, c'est *cum litteris* qu'il faut lire.

(2) Voyez plus loin, sur la *gabata,* le § I du chapitre III.

(3) *Historia episcop. Autissiodurensium*, ap. Labbe, *Nova Bibl. mss. librorum,* t. I, p. 425 ; et dans la *Bibliothèque historique de l'Yonne*, t. I, p. 334.

» un cheval ; un lion terrassant un taureau ; un cerf qui paît ; un léopard tenant une chèvre ; » un homme à cheval, sous les pieds duquel est un serpent ; un homme avec un chien ; » un homme et une femme, et à leurs pieds un crocodile. » On y rencontre quelques pièces dans la désignation desquelles il entre des mots grecs, et d'autres qui ont des légendes en caractères grecs : « Un missoire d'anacle doré, pesant cinquante livres, où l'on voit sept » hommes avec un taureau, et des lettres grecques ; un autre missoire également d'anacle, » pesant quarante livres et demie, au milieu duquel il y a une roue en forme de couronne, » *cum stephadio* (στεφάδιον, petite couronne), et sur le contour, des hommes et des bêtes » féroces. » Des pièces ainsi décorées n'avaient pas été fabriquées pour l'église. Elles venaient sans doute aussi des richesses amassées par Mummolus, qui les tenait, disait-on, de la découverte qu'il avait faite d'un trésor antique, *de reperto antiquo thesauro* (1), et de celles que Gondowald avait rapportées de Constantinople. Le roi Gonthram avait distribué tout ce qui lui en était revenu aux pauvres et aux églises, et il n'est pas étonnant que les églises de la ville d'Auxerre, qui faisait partie de son royaume de Burgundie, en aient eu leur part.

On a dû remarquer que, parmi les pièces d'orfévrerie données aux églises d'Auxerre par la reine Brunehilde, la première seule est désignée comme étant montée en or et la seconde comme étant d'argent ; toutes les autres sont exécutées en anacle. Aucune des pièces données par l'évêque Didier n'est désignée comme étant d'or ou d'argent ; toutes celles, au contraire, dont la matière est signalée, sont indiquées comme étant également en anacle : *bacchonicam anacleam, missorium anacleum*. On s'est demandé d'où venait ce nom et ce qu'il signifiait. Labbe, qui a publié les *Gesta pontificum Autissiodurensium*, sur un manuscrit du douzième siècle, appartenant aujourd'hui à la bibliothèque de la ville d'Auxerre, a imprimé *anacteus*, et du Cange, qui ne connaissait que la publication de Labbe, a pensé que ce nom était dérivé du grec ἄναξ, roi ; mais il y avait erreur de copiste ; le manuscrit porte *anacleus* et non *anacteus*. L'étymologie donnée par du Cange est donc inadmissible. Au reste, ce savant a bien jugé que dans la circonstance le qualificatif *anacteus* ne pouvait signifier royal ; que des divers articles de ces inventaires il ressortait évidemment que le mot *anacteus* indiquait le nom de la matière dont les différents vases étaient faits : on trouve en effet divers objets en anacle doré, *missorium anacleum deauratum ;* quelquefois l'anacle est niellé, *bacchonicam anacleam circulatam et nigellatam*. La niellure ne peut s'appliquer que sur les métaux : il y a donc tout lieu de croire que l'anacle était un métal de composition, de l'argent, sans doute, dans lequel entrait une certaine quantité d'un autre métal. De même que Pline donnait le nom d'*electrum* à un alliage composé de quatre cinquièmes d'or et d'un cinquième d'argent, de même on a pu, dans les bas temps, donner le nom d'*anaclum* à un alliage de quatre cinquièmes d'argent et d'un cinquième d'un autre métal, comme l'or ou le cuivre, par exemple.

La reine Brunehilde ne se contentait pas des pièces d'orfévrerie antiques, elle en faisait encore fabriquer par les orfévres gallo-francs. C'est ainsi qu'elle fit exécuter pour le roi wisigoth d'Espagne un bouclier d'or d'une grande dimension, enrichi de pierres fines, et deux coupes de bois dont la monture était d'or et enrichie de pierreries (2). Les beaux

(1) GREGOR. TURON. *Hist. Franc.*, lib. VII, cap. XL, ap. DUCHESNE, t. I, p. 391.
(2) IDEM, *ibid.*, lib. IX, cap. XXVIII, ap. DUCHESNE, t. I, p. 424.

modèles de l'antiquité ne manquaient pas, comme on vient de le voir, aux orfévres artistes de cette époque, lorsqu'ils n'étaient pas obligés de suivre les formes rudes et barbares que les Francs donnaient à leurs joyaux, formes qu'un assez grand nombre de chefs militaires francs tinrent à conserver longtemps après leur établissement dans les Gaules.

La ville de Paris était déjà renommée pour ses beaux travaux d'orfévrerie à la fin du sixième siècle. Grégoire de Tours rapporte un fait qui établit qu'au devant de la cathédrale il existait une place bordée de comptoirs et de magasins où les orfévres étalaient de belles productions de leur industrie. Leudaste, ex-comte de Tours, était venu à Paris (583) pour implorer son pardon du roi Hilpérik et de la reine Frédégonde. Après s'être jeté aux pieds du roi dans la cathédrale, Leudaste, dit Grégoire de Tours, continua son chemin jusqu'à la place ; il parcourait les boutiques des marchands, se faisait montrer des pièces d'argenterie, soupesait l'argent, examinait les joyaux et annonçait qu'il en ferait l'acquisition (1).

II

Suite de l'historique de l'orfévrerie mérovingienne. — Saint Éloi.

La ville de Limoges paraît avoir aussi, dès cette époque, possédé d'habiles artistes dans l'art de l'orfévrerie. C'est dans cette ville que florissait Abbon, orfévre et monétaire, chez lequel fut placé le jeune Éloi (588 † 663), qui de simple artisan devint l'un des hommes les plus marquants de son siècle, et mérita par ses vertus d'être placé au rang des saints (2). Quand Éloi fut devenu habile dans son art, il quitta Limoges et vint s'établir en Neustrie, où il fit la connaissance du trésorier du roi Chlother II, fils de Hilpérik et de Frédégonde, qui avait réuni sous sa puissance toutes les provinces de l'empire des Francs (613) et assuré la paix du pays. La grande réputation de saint Eloi comme orfévre, et la faveur dont il jouit auprès de Chlother, naquirent à l'occasion de l'exécution de deux siéges ou trônes, dont l'un des deux est venu jusqu'à nous et existe aujourd'hui au Louvre, dans le musée des souverains, sous le nom consacré de fauteuil de Dagobert. Laissons parler saint Ouen, contemporain de saint Éloi, qui nous a laissé le récit de sa laborieuse et sainte vie : « Quelque temps » après son arrivée à Paris, Éloi fut connu de Chlother, roi des Francs, de la manière que » nous allons raconter. Ce prince voulait faire fabriquer un siége d'or élégant, enrichi » de pierres précieuses ; mais il n'y avait personne dans le palais qui fût capable d'exécuter » cet ouvrage tel que le roi l'avait conçu. Le trésorier de Chlother, qui connaissait le talent » d'Éloi, commença par le mettre à l'épreuve pour savoir s'il pouvait mener à bonne fin » la pièce que le roi désirait avoir, et lorsque cet officier se fut assuré qu'Éloi était par- » faitement capable de l'exécuter, il se rendit auprès de Chlother, et lui annonça qu'il avait » trouvé un artiste habile qui se mettrait à l'œuvre sans délai. Le roi, enchanté, remit à son » trésorier une forte quantité d'or, que celui-ci livra sur-le-champ à Éloi. L'artiste se mit » incontinent à l'ouvrage et le mena rapidement à bonne fin. Mais avec l'or qu'il avait reçu » pour faire un seul siége il en exécuta deux, sans qu'on pût comprendre comment il avait

(1) Gregor. Turon. *Hist. Franc.*, lib. VI, cap. xxxii, ap. Duchesne, t. I, p. 268.

(2) Audoenus, *Vita S. Eligii*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. V, p. 157.

» pu les faire avec le poids d'or qui lui avait été remis ; car, loin de commettre aucune » fraude, il avait terminé la pièce qu'on lui avait commandée sans qu'elle eût subi la dimi- » nution d'une seule silique, et il n'avait point, comme les autres orfévres, accusé l'effet » de la lime, qui aurait trop mordu sur certains endroits, ou l'ardeur d'une flamme dévo- » rante. L'ouvrage étant achevé, Éloi s'empresse de porter au palais et de livrer au roi » le siége dont ce prince lui avait fourni la matière, ayant soin de garder par-devers lui celui » qu'il avait fait par-dessus le marché. Le roi commence à admirer le travail, il en loue la » beauté, et ordonne sur-le-champ qu'une récompense digne de l'œuvre soit donnée à l'ar- » tiste. Alors Éloi découvrant l'autre siége : — Pour ne pas perdre ce qui me restait d'or, dit- » il, je l'ai employé à cet autre objet (*huic operi aptavi*). Chlother, stupéfait et saisi d'admira- » tion, demanda à l'artiste comment il avait pu faire le tout avec le même poids d'or ; et » lorsque celui-ci eut donné les explications qui lui étaient demandées : — Voici, dit le roi, » un homme auquel je puis me fier, même dans les affaires les plus importantes (1). »

Quelques historiens avaient parlé de deux siéges d'or, et le fait a passé, auprès des bonnes gens, pour un miracle du saint orfévre ; mais on peut remarquer que ni saint Éloi, vis-à-vis du roi, ni son biographe, n'élèvent cette prétention. Saint Ouen ne dit pas que saint Éloi ait présenté deux siéges d'or au roi, mais seulement qu'ayant reçu de l'or pour faire un siége, il en exécuta deux, et les expressions dont se sert saint Éloi en présentant au roi le second siége, éloignent toute idée que ce siége fût tout d'or : « *Quod superfluit ex auro ne negligens perderem, huic operi aptavi.* »

Le roi ayant demandé à l'artiste comment il avait pu faire un second siége, tout en donnant au premier un poids égal à celui de l'or qu'on lui avait livré, celui-ci explique au roi de quelle manière il a pu arriver à ce résultat. Le biographe de saint Éloi s'en tient là, tant la chose lui paraît naturelle, sans rapporter les procédés indiqués par l'artiste ; mais M. Charles Lenormant, dans une dissertation très-savante sur le fauteuil de Dagobert (2), a fort judicieusement interprété le texte de saint Ouen, et a fourni la réponse que saint Éloi avait dû faire au roi Chlother.

L'or fin, au titre de vingt-quatre karats environ, n'ayant aucune solidité lorsqu'on le met en œuvre, doit être combiné avec une certaine proportion d'alliage dont le minimum est en orfévrerie d'un neuvième de karat ; au-dessous, l'or aurait une ductilité et une mollesse trop grandes. Lorsqu'on se propose de fabriquer quelque grande pièce qui a besoin de solidité, la proportion d'alliage doit même être plus forte. Dans l'ancienne orfévrerie, on avait adopté le titre de vingt karats pour l'or ouvrable. Saint Éloi n'avait pu donner la solidité nécessaire au métal consacré à un siége sans y introduire de l'alliage dans une juste proportion. L'addition de cet alliage n'avait pas été assez considérable pour qu'en éprouvant l'or au moyen de la pierre de touche, on se fût aperçu de la présence d'un élément étranger. C'est ainsi que saint Éloi avait pu retirer de la masse totale de l'or qu'on lui avait livrée une certaine quantité de ce métal sans rien diminuer du poids attribué d'avance à l'objet exécuté, et il avait employé cette fraction d'or remplacée par l'alliage à la dorure, soit d'un modèle de bronze qu'il aurait préparé d'abord, soit d'une copie qu'il aurait faite

(1) Audoenus, *Vita S. Eligii*, lib. I, cap. v, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. V, p. 157.
(2) *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 157.

après avoir terminé le siége d'or. La copie en bronze doré devait dans sa fraîcheur offrir le même aspect que l'original, et de là dut venir, au premier moment, la stupéfaction du roi.

Ce trait de la vie du saint orfévre est le point de départ de la tradition qui l'a signalé comme l'auteur du siége de Dagobert que possède le Musée du Louvre. M. Lenormant a pensé que l'interprétation qu'il a donnée au texte de saint Ouen permettait de reconnaître dans ce trône de bronze le second siége que saint Éloi avait trouvé le moyen de dorer avec le résidu d'or remplacé par l'alliage. Le plus précieux des deux trônes aura disparu, comme la plupart des meubles dont la matière était de nature à exciter la cupidité ; la copie donnée par Dagobert, fils de Chlother II, à l'abbaye de Saint-Denis qu'il avait fondée, s'est conservée, à cause du peu de valeur du métal dont elle est composée. Quoi qu'il en soit de l'interprétation fort ingénieuse de M. Lenormant, il est constant qu'au douzième siècle ce siége passait dans l'abbaye de Saint-Denis pour un don de Dagobert. Suger, le plus célèbre des abbés de Saint-Denis, s'exprime ainsi dans le livre qu'il a laissé sur les actes de son administration : « Quant au noble siége du glorieux roi Dagobert, sur lequel, ainsi » qu'un ancien récit en fournit le témoignage, les rois des Francs avaient coutume de » s'asseoir, après avoir pris la couronne, pour recevoir les hommages des grands seigneurs » du pays, il avait été endommagé par le temps et disloqué; nous l'avons fait restaurer, » tant à cause de sa haute destination qu'à cause de l'excellence de l'ouvrage (1). »

La tradition constatée par Suger, il y a plus de sept siècles, est des plus respectables, et si l'on peut conserver quelque doute sur l'auteur du siége de Dagobert, il est certain du moins qu'il est un des monuments les plus authentiques de l'époque mérovingienne. Nous en parlerons de nouveau, en signalant plus loin à nos lecteurs ce qui subsiste de cette époque reculée. Revenons à saint Éloi.

Le saint orfévre avait su, par sa probité et par ses talents, obtenir à un tel point la confiance de Chlother, que le roi lui livrait toujours, sans le faire peser, de fortes quantités d'or et d'argent. Après la mort de Chlother, il sut se concilier également l'affection de Dagobert I[er], son fils : il devint orfévre de la maison du roi et maître de la monnaie royale. « Il faisait pour l'usage du roi, dit saint Ouen, un grand nombre de pièces d'orfévrerie » d'or enrichies de pierres précieuses, et il travaillait sans relâche, avec l'aide de Thillo » son esclave, Saxon d'origine, qui suivit les traces de son maître et mena par la suite une » sainte vie (2). » Saint Ouen (3) et le moine anonyme de Saint-Denis nous ont laissé l'énumération des ouvrages artistiques de saint Éloi. Les principaux sont : une grande croix d'or rehaussée de pierres fines, pour l'église Saint-Denis ; le mausolée du saint apôtre, dont le toit de marbre était couvert d'or et de pierreries ; les ornements d'or du tombeau de sainte Geneviève (4) ; les châsses d'or et d'argent de saint Germain, de saint Séverin, de sainte Colombe, de saint Julien et de beaucoup d'autres. Son œuvre la plus importante fut

(1) Sugerii abb. S. Dionysii *De reb. in administr. sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. V, p. 348. Nous donnons, dans la vignette en tête de ce chapitre, la reproduction de ce siége tel qu'il a dû être composé originairement et sans les additions qui y furent faites par les ordres de Suger.

(2) Audoenus, *Vita S. Eligii*, cap. ix et x, ap. Duchesne, t. I, p. 161 et 163.

(3) Idem, *ibid.*, cap. xxxii.

(4) Lebeuf, *Histoire de la ville et du diocèse de Paris.* Paris, 1754, t. I, p. 369, 370 et 375.

le tombeau de saint Martin, exécuté aux frais de Dagobert; il était tout d'or enrichi de pierres fines, et se faisait remarquer par l'excellence du travail, *miro opificio* (1).

Avant la révolution de 1792, un grand nombre d'églises et de monastères possédaient encore des pièces d'orfévrerie attribuées à saint Éloi, mais on en avait détruit de très-remarquables bien antérieurement, à des époques où personne ne possédait le vrai sentiment de l'art simple et solennel du moyen âge. L'authenticité de ces monuments devait être sans doute très-contestable ; mais si quelque église pouvait prétendre, à juste titre, à la possession d'œuvres de saint Éloi, c'était assurément celle de l'abbaye de Saint-Denis, qui avait été bâtie par Dagobert et qui avait reçu de ce prince, au dire des historiens, des dons considérables en pièces d'orfévrerie. Pour arriver à connaître autant que possible le caractère de l'orfévrerie de saint Éloi, examinons donc, à défaut des monuments qui ont péri, la description qui est faite des pièces que possédait l'église Saint-Denis, dans un inventaire du quinzième siècle, des « reliques anciennes, reliquaires, châsses, paremens, bagues, » joyaulx et ornemens qui se trouvoient dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis en » France (2). » Mais transcrivons d'abord ce que dit le moine anonyme de Saint-Denis, chroniqueur qui écrivait au huitième siècle, sur une grande croix d'or faite par saint Éloi ; nous en viendrons ensuite à la description qu'en donne l'inventaire : « Dagobert, dit-il, fit » encore fabriquer, pour la placer derrière l'autel d'or (de l'église Saint-Denis), une grande » croix d'or pur, enrichie de pierres fines très-précieuses, ouvrage d'art remarquable et » d'une délicatesse achevée. Le bienheureux Éloi, qui passait pour le plus habile orfévre » du royaume, l'exécuta, ainsi que les autres pièces qui formaient l'ornement de cette » église, et les conduisit à la perfection, grâce à son talent plein d'élégance et de délicatesse

(1) Audoenus, *loc. cit.*

(2) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France, en date au commencement du* 27 *mai* 1634. Ms. Arch. nationales, LL. 1327. L'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, que nous citons ici pour la première fois, a une très-grande valeur pour nos études, et nous a fourni de précieux renseignements sur plusieurs des arts industriels à diverses époques du moyen âge. Nous puiserons souvent à cette source ; il est donc nécessaire de faire apprécier ce document à nos lecteurs, en donnant des éclaircissements tant sur l'époque réelle de sa rédaction que sur le manuscrit qu'en possèdent les Archives nationales, lequel paraît être le seul qui existe aujourd'hui.

Par lettres patentes du 2 avril 1634, le roi Louis XIII ordonna qu'il serait fait inventaire « tant des saintes reliques » anciennes, reliquaires, chappes, paremens, bagues, joyaulx et ornemens, que de celles qui pouvoient avoir été » depuis accrues et non encore inventoriées, qui se trouvoient dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France. » Antoine Nicolay, premier président en la chambre des comptes, et Jean Lescuyer, doyen d'icelle, furent nommés par ces lettres patentes commissaires députés pour la rédaction de cet inventaire.

Les commissaires du roi s'adjoignirent Pijart, Boucher et Dujardin, orfévres et joailliers, et Messier, brodeur, comme experts, et ouvrirent leur procès-verbal le 27 mai 1634.

Voici de quelle manière les commissaires du roi procédèrent. Ils se firent représenter le dernier inventaire du trésor de Saint-Denis, qui avait été dressé le 18 mai 1534 et jours suivants, en vertu de lettres patentes de François Ier, par des commissaires délégués de la chambre des comptes (Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 319). Le libellé entier de chaque article est d'abord transcrit littéralement sur le procès-verbal ouvert par MM. Nicolay et Lescuyer. Cette transcription comprend même l'estimation de chaque objet, faite en écus, monnaie du temps, par Denis Hofman et Castillon, orfévres qui assistaient les commissaires de 1534. Ceci fait, les experts appelés par MM. Nicolay et Lescuyer signalent les détériorations ou les changements que l'objet représenté a pu subir depuis 1534, et ils en font une nouvelle estimation en livres tournois, monnaie usitée sous Louis XIII.

Ainsi on retrouve dans cet inventaire de 1634 la description des objets précieux du trésor, telle qu'elle avait été faite en 1534.

Il y a mieux : le procès-verbal de 1534 n'était lui-même que le récolement d'un inventaire antérieur, et il y a lieu

» et à l'aide de sa sainteté. Les orfévres d'aujourd'hui soutiennent qu'il reste à peine un » seul homme, quelque habile qu'il soit en toute sorte d'ouvrages, qui puisse de longtemps » égaler saint Éloi comme lapidaire et monteur de pierreries, parce que depuis nombre » d'années on a cessé de pratiquer ces arts (1). » Le moine anonyme de Saint-Denis avait la croix d'or sous les yeux en écrivant ces lignes, et l'on peut juger par son récit quelle admiration le beau travail de cette œuvre d'orfévrerie excitait de son temps.

Voici maintenant la description que donne l'inventaire du quinzième siècle. « Au-dessus » du contre-autel dudit autel, une grande croix nommée la grande croix saint Éloy, faite » par monsieur saint Éloy, comme disoyent les religieux, attachée au derrière dudit autel » et fermant à clef.... et au bas d'icelle, sous un grand verre à façon de tableau, une petite » croix d'argent doré et un crucifiement d'émail dessus, et huit chatons d'or..... et une » inscription portant DE CRUCE DOMINI..... Au-dessus dudit tableau, sur le long de ladite » grande croix, entre icelui tableau et le rond du milieu de la croisée, en trois rangées, » vingt-neuf saphirs tant gros que petits... (suit la description des pierres). Au milieu de la » croisée de ladite croix, un rond garny au milieu d'un camahieu d'agathe à face d'homme. » Derrière de ladite croix. Au bas de la longueur d'icelle, une pièce de cuivre doré : l'image » de saint Denis et deux angels de demy enlevure dessus icelle pièce ; et entre ladite pièce » de cuivre et le milieu d'entre les croisons, aussi en trois rangées ; c'est à savoir : trois » saphirs loupeux... (suit la description des pierres), et parmi ces pierres dix-huit nacles, » vingt-trois verres et deux cassidoines.... Le champ de ladite croix, tant devant que » derrière (couvert) de verres ressemblans à jacinthes, grenats, esmeraudes et saphirs, » et plusieurs petits nacles autour du rond du milieu de la croix, et quelque peu de place » vuide desdits verres. Ledit champ de la croix, tant devant que derrière, d'or à feuilles » d'argent blanc dessous..... ; ladite croix bordée d'argent doré à rosettes d'argent blanc

de croire, d'après les énonciations portées dans certains articles, que les commissaires de 1534 avaient agi comme MM. Nicolay et Lescuyer, et qu'ils avaient transcrit un inventaire plus ancien, en se bornant à noter les altérations que les objets avaient éprouvées et à faire une nouvelle estimation. Nous trouvons donc par le fait, dans le procès-verbal de 1634, la rédaction de cet ancien inventaire, dont on n'avait fait qu'un simple récolement en 1534. Ce mode de procéder a des conséquences fort heureuses, puisque nous sommes mis à même de connaître, par une description très-détaillée et en général bien faite, des objets qui dès 1534 avaient été détériorés ou modifiés, et même ceux qui avaient alors disparu.

Quelle est la date de cet ancien inventaire dont nous retrouvons le texte dans le procès-verbal de 1634 ? Cet acte ne la donne pas ; mais on peut arriver à la fixer par approximation. L'inventaire ancien comprend une châsse d'argent offerte à l'abbaye de Saint-Denis par Louis XI : cet inventaire ne peut donc remonter plus haut qu'au règne de ce prince. Lorsque les commissaires de 1534 eurent terminé le récolement de l'ancien inventaire, ils inventorièrent les objets nouveaux qui n'y avaient pas été compris. Ces objets, en petit nombre, proviennent de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Ainsi cet ancien inventaire, dont nous possédons le libellé, dut être dressé sous le règne de Louis XI ou de Charles VIII, ou dans les premières années de celui de Louis XII.

Le procès-verbal de 1634 nous offre donc l'état réel du trésor de Saint-Denis à la fin du quinzième siècle, ce qui explique l'importance que nous avons attachée à ce document.

La copie, dite collationnée, que possèdent les Archives nationales (manuscr. grand in-folio de 268 folios) est très-défectueuse. Le copiste, dès la première page, commet une faute grossière, et donne la date de 1634 au récolement de l'année 1534 ; il répète la même faute dans d'autres endroits ; mais enfin, au folio 239 de sa copie, il prend la peine de transcrire exactement : « Cy finist le recollement du recollement et inventaire fait en l'année mil cinq cent trente- » quatre, pour lequel parachever, etc. » Il est facile néanmoins de rectifier ces méprises du copiste, et le document reste comme un des plus précieux que nous ayons pour nous conduire à la connaissance de l'orfévrerie du moyen âge.

(1) *Gesta Dagoberti*, cap. XX, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. I, p. 578.

» à feuilles de persil d'argent doré, à trois couronnemens de feuilles de persil aux trois » bouts d'icelle, aussi d'argent doré (1). » Ajoutons que Jacques Doublet, moine de Saint-Denis, qui a publié, au commencement du dix-septième siècle, une histoire de la célèbre abbaye de Saint-Denis, nous apprend que la croix de saint Eloi était de la hauteur d'un homme (2).

Bien que la description de l'inventaire n'offre pas toute la clarté désirable, on s'aperçoit facilement que la petite croix d'argent qui portait un Christ en émail ne faisait pas, dans l'origine, partie de la grande croix : elle formait un tableau à part et sous verre posé au pied de la croix, et devait être un reliquaire d'une parcelle de la croix du Christ. Le bas-relief de cuivre, posé également au bas de la croix, par derrière, ne lui appartenait pas davantage. Au temps de saint Éloi, on ne figurait pas encore le Christ sur la croix, ou du moins c'est par exception qu'on signale à cette époque quelques croix à crucifix peints. C'est précisément parce qu'il n'y en avait pas sur la grande croix qu'on aura, plus tard, placé au bas une petite croix à crucifiement d'émail. Cet arrangement dut avoir lieu à l'époque où la croix de saint Éloi fut élevée au-dessus du retable, qui n'existait pas de son temps. Il n'y avait donc pas d'émail sur la croix de saint Éloi ; le moine anonyme de Saint-Denis, qui nous en a donné une première description, n'aurait pas manqué de signaler les émaux s'il en avait existé (3), et tous les historiens qui ont parlé de cette croix pour l'avoir vue l'ont signalée comme étant d'or ; les additions faites au bas de la croix de pièces d'argent et de cuivre étaient donc évidemment postérieures à saint Éloi, de même que les morceaux de nacre et les pierres en verroterie mis à la place des pierres précieuses que les religieux de Saint-Denis avaient détachées, sans doute, pour faire face à leurs besoins dans les fréquentes épreuves qu'ils eurent à subir au neuvième siècle et au dixième.

A l'aide de ces documents, et sous le mérite de ces observations, nous pouvons faire la restitution de la croix de saint Éloi. Cette croix, d'une hauteur d'un mètre soixante-dix à soixante-quinze centimètres, était formée d'une âme d'argent entièrement revêtue de lames d'or ; l'artiste avait couvert tout le champ d'or de la croix de plaques de verre de différentes couleurs, afin sans doute d'imiter les émaux de l'orfévrerie byzantine, dont les orfévres de l'Occident ne connaissaient pas les procédés ; sur ce champ de verre, l'artiste avait disposé des pierres fines d'un grand prix enchâssées dans d'élégants chatons qui se rattachaient par des filigranes à une bordure d'argent doré enrichie de rosaces d'argent à feuillage d'argent doré. Les trois extrémités supérieures de la croix étaient terminées par un fleuron d'argent doré.

On ne peut s'empêcher de remarquer que le système de décoration adopté par saint Éloi n'est qu'une imitation des procédés employés par les orfévres byzantins. L'ornementation de sa croix est disposée de la même façon que celle de la couronne de fer de l'église de Monza, bijou byzantin donné à cette église par la reine Théodelinde († 625). Dans ce bijou (4), l'or du fond est recouvert d'un émail translucide cloisonné de dessins d'or, et sur ce fond

(1) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 163 v°.

(2) Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, livre I, chap. xlv. Paris, 1626, p. 333.

(3) L'art de l'émaillerie n'existait pas en Occident à l'époque de saint Éloi (J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail*, p. 136). Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, § iii, art. 5.

(4) *Recherches sur la peinture en émail*, p. 12. Voyez aussi plus loin le chapitre II, § v, art. 1er.

d'émail sont disposées des pierres fines serties dans des chatons se rattachant à la bordure qui encadre l'émail. Saint Eloi, ne connaissant pas les procédés de l'émaillerie, remplace le fond d'émail par des verres de différentes couleurs posés sur la feuille d'or qui couvrait l'âme de la croix, et établit les chatons qui sertissent les pierreries sur ce fond de verre; les deux sortes de bijoux présentaient le même aspect : c'est toujours une matière transparente laissant voir le fond d'or de la pièce et recevant les chatons dont elle est enrichie.

L'abbaye de Saint-Denis possédait encore un autre bijou provenant de saint Éloi : c'était un vase de pierre dure de couleur verte, dont le saint orfévre avait fait la monture d'or enrichie de pierres fines, « *incluso sancti Eligii opere constat ornatum* », dit Suger. Ce bel objet avait été mis en gage par le roi Louis le Gros, et Suger l'avait racheté moyennant soixante marcs d'argent (1), ce qui était une forte somme au douzième siècle. Voici la description qu'en donne Jacques Doublet (2) : « Une très-exquise gondole de couleur verd » de mer (*ad formam navis de lapide prasio*, dit Suger), avec le pied de même estoffe, garny » d'or et la bordeure aussi d'or, le tout enrichy de beaux saphirs, grenats, presme d'éme- » raude, et de belles perles orientales au nombre de septante. Cette pièce, autant rare et » estimée qu'il est possible par les orfeuvres, a été faite par la main du glorieux saint » Éloy. »

S'il fallait apprécier le talent de saint Éloi d'après ce que dit le moine anonyme de Saint-Denis et d'après la description qui nous est restée des deux pièces que possédait le trésor de l'abbaye, on devrait penser que le saint artiste excellait plutôt dans la joaillerie que dans l'orfévrerie proprement dite; la façon dont il montait les pierres précieuses et la fine exécution de ses chatons attiraient surtout l'admiration des personnes qui avaient vu ses œuvres. Rien n'indique qu'il ait composé quelque grande pièce d'orfévrerie sculptée, comme savaient si bien les faire les orfévres gallo-romains. La décadence où l'art était arrivé au septième siècle en donne facilement l'explication, et si quelque grande pièce artistique, telle que le fauteuil de Dagobert, était alors exécutée, les artistes n'y parvenaient qu'en prenant pour modèles, souvent d'une façon peu adroite, les monuments de l'antiquité qui subsistaient sous leurs yeux. Il est certain, néanmoins, d'après saint Ouen, que saint Éloi avait fait d'or et d'argent les tombes de plusieurs saints (3).

Saint Éloi était devenu trésorier de Dagobert, et la faveur du roi le combla de dons dont il fit profiter les arts. Il avait obtenu de la faveur royale le domaine de Solemniac, dans le canton de Limoges. Il y fit construire un monastère (631) où il réunit des moines habiles dans tous les arts : « *habentur ibi et artifices plurimi*, dit saint Ouen, *diversarum artium periti* » (4). Thillo, l'élève de saint Éloi, en fut le second abbé, et sous ce maître habile le monastère de Solemniac (ou Solignac) exécuta pour les églises une quantité considérable de beaux ouvrages d'or et d'argent.

Après la mort de Dagobert (638), saint Éloi ne voulut plus servir que Dieu et les saints. Dans la troisième année du règne de Chlodowig II, fils de Dagobert, il fut sacré évêque de Noyon et de Tournai, en même temps que son ami, saint Ouen, montait sur le siége

(1) Sugerii *De rebus in administr. sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 349.

(2) *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, liv. I, chap. xlvi, p. 344.

(3) Audoenus, *Vita S. Eligii*, lib. I, cap. xxxii; lib. II, cap. vi.

(4) *Ibid.*, lib. I, cap. xv.

épiscopal de Rouen (1). Il continua cependant à s'occuper de travaux d'orfévrerie. Ayant découvert, non loin de la ville de Vermande (aujourd'hui Saint-Quentin), le corps de saint Quentin, il le fit envelopper dans une pièce d'étoffe de soie et le déposa en avant de l'autel de l'église ; ensuite il fabriqua au-dessus de la sépulture du saint une tombe d'or et d'argent enrichie de pierres précieuses : « *tombam denique ex auro argentoque et gemmis miro opere desuper fabricavit* » (2).

Saint Éloi mourut en 663 ; il fut enterré dans l'église du monastère de Saint-Loup, hors des murs de Soissons, comme il l'avait désiré. La reine Bathilde lui fit élever un tombeau enrichi d'or et d'argent (3).

Sigebert et Chlodowig, deux jeunes enfants, succédèrent au puissant Dagobert, et commencèrent cette longue série des rois fainéants qui pendant un siècle passèrent en silence sur le trône. Durant cette triste période de notre histoire, qui vit les Arabes s'avancer jusqu'à Sens et le pays s'épuiser dans des guerres civiles et étrangères, l'art tomba au dernier degré d'avilissement, et les arts industriels furent à peu près abandonnés. L'histoire de ce temps nous révèle souvent le pillage et la dispersion de riches trésors (4), mais nous ne trouvons plus que bien rarement (5) la mention de l'exécution de pièces d'orfévrerie. Au milieu des débats sanglants et désordonnés qui signalèrent la lutte des grands seigneurs contre le pouvoir royal, lorsque les maires du palais, les ducs, les comtes et les leudes puissants cherchaient à dépouiller à leur gré quiconque excitait leur avidité, que pouvaient devenir ces arts, qui ont besoin de la paix et de la prospérité ? L'orfévrerie dut être délaissée dans l'empire des rois francs.

Nous avons déjà démontré combien les rois goths d'Espagne, au cinquième siècle et au sixième, étaient amateurs de l'art de l'orfévrerie ; ceux qui régnaient au septième siècle avaient hérité du goût de leurs ancêtres : c'est ce que vient démontrer le trésor de Guarrazar, dont nous parlerons plus loin.

III

Monuments subsistants de l'orfévrerie de l'époque mérovingienne. — L'épée et les bijoux de Childéric.

Maintenant que nous avons tracé l'historique de l'art de l'orfévrerie durant l'époque mérovingienne, arrivons à l'examen des monuments qui proviennent de ces temps reculés.

Mais, avant tout, faisons remarquer que presque tous ces monuments ont été recueillis dans des tombeaux qui remontaient au cinquième, au sixième ou au septième siècle. C'était, en effet, un usage généralement adopté chez les peuples barbares qui envahirent l'Italie et les provinces occidentales de l'empire romain, d'enterrer les morts de haute condition tout habillés, et avec les armes, les bijoux et les objets de prédilection qui leur

(1) Audoenus, *Vita S. Eligii*, lib. II, cap. II.
(2) *Ibid.*, lib. II, cap. VI.
(3) *Gallia christ.*, t. II, p. 812.
(4) *Vita S. Leodegarii*, § IX, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. I, p. 606.
(5) *Chronicon Fontanellense*, cap. VII et VIII. — *Gesta abb. Trudonensium*, lib. I, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. III, p. 203 et 205, et t. VII, p. 349.

avaient appartenu. Tacite, en décrivant les mœurs des Germains, nous avait appris que chacun d'eux emportait avec soi ses armes dans la tombe ; les découvertes de tombeaux qui remontent à l'époque mérovingienne nous prouvent que les anciens peuples d'origine germanique avaient conservé cet usage, puisqu'elles mettent au jour des armes, des bijoux, des poteries et des verreries qui avaient été enfouis avec le corps. Mais, en général, les archéologues qui ont fait ou qui ont constaté ces découvertes se sont laissé entraîner à considérer tous les objets réunis dans un tombeau comme appartenant à l'industrie des peuples envahisseurs, ou tout au moins à l'industrie du pays où avait été trouvé le tombeau découvert. Il faut bien faire attention, cependant, que les chefs francs, saxons ou goths, qui envahirent les Gaules, l'Angleterre et l'Espagne, pillèrent les pays dont ils firent la conquête, et devinrent possesseurs d'objets précieux qui provenaient, soit de l'antiquité, soit de l'industrie de ces différents pays au moment de l'invasion, et qu'ils recueillirent également dans ce pillage général des objets d'origine étrangère. Il ne faut pas oublier non plus qu'une fois maîtres des pays envahis, les barbares utilisèrent à leur profit le talent des artistes industriels devenus leurs sujets, et qu'ils reçurent des souverains étrangers, et notamment de la cour de Constantinople, des présents qui, comme les autres objets, les suivirent dans leurs tombeaux. Nous croyons donc que la trouvaille de telle ou telle pièce d'orfévrerie dans une tombe dont la date est établie tout au moins d'une manière approximative, ne peut prouver qu'une chose, c'est que cette pièce n'est pas postérieure à l'époque où a été creusée la tombe découverte ; il n'en faut pas moins chercher à quelle époque elle appartient et quelle en est la provenance.

Des objets trouvés dans les tombeaux de l'époque mérovingienne, il faut donc faire quatre parts : ceux qui proviennent de l'antiquité, ceux qui appartiennent à l'industrie barbare, ceux qui sont le produit des artistes aborigènes, et enfin ceux qui seraient dus à l'importation étrangère. Le style, les procédés d'exécution, diverses circonstances, doivent servir à ne pas confondre les bijoux de ces diverses catégories, souvent mêlés ensemble dans les tombes au cinquième, au sixième et au septième siècle. Nous ne pouvons en donner dans nos planches qu'un très-petit nombre de spécimens, mais ils suffiront cependant pour édifier nos lecteurs, et pour faire comprendre la nécessité de cette distinction qui doit s'appliquer à toutes les trouvailles d'objets enfouis à l'époque de l'invasion des barbares. Elle ne peut être mieux démontrée que par la trouvaille faite, en 1837, à Pétrossa, village de Valachie, situé sur le versant méridional des Karpathes, d'un trésor qui paraît avoir appartenu à un chef des Goths. On a trouvé là, en effet, un bassin d'or enrichi de figures repoussées et ciselées, dont le style appartient de la manière la plus évidente aux bas temps de l'art grec, c'est-à-dire aux artistes byzantins du quatrième siècle ou du cinquième ; quelques pièces d'orfévrerie byzantine du même temps à peu près ; des coupes ajourées, traitées comme celle de Chosroès, roi des Perses, que possède la Bibliothèque nationale, et d'autres objets appartenant à l'art asiatique ; enfin deux colliers d'hommes (*torques*), dont un porte une inscription en caractères runiques (1). Ces colliers, d'une fabrication très-simple, sont les seuls objets de ce trésor qui proviennent de l'industrie des barbares.

(1) Douze pièces du trésor de Pétrossa ont été exposées dans les galeries de l'histoire du travail, à l'Exposition universelle de 1867 (*Catalogue*, p. 357). — Consulter M. de Linas, *l'Histoire du travail à l'Exposition universelle de* 1867. Paris, 1868, p. 183.

Les plus anciens bijoux de l'époque mérovingienne parvenus jusqu'à nous sont ceux qui ont été trouvés dans le tombeau de Childéric († 481), roi des Francs. La ville de Tournai (Belgique) possède une église sous l'invocation de saint Brice. Cette église était entourée d'habitations ecclésiastiques où logeaient les prêtres attachés à la paroisse ; l'une d'elles servait en même temps d'hospice pour les pauvres du quartier. En 1653, comme l'édifice tombait en ruine, le curé et le conseil de fabrique en décidèrent la reconstruction. Un ouvrier maçon, sourd et muet de naissance, était occupé à fouiller la terre, afin d'asseoir les fondements de la construction projetée ; il était arrivé au tuf naturel, à une profondeur de huit pieds environ, lorsqu'un coup de pioche fit briller à ses yeux une masse de monnaies d'or. L'ouvrier courut avertir le voisinage avec des cris inarticulés ; le curé et deux marguilliers de la paroisse vinrent aussitôt. Les objets qui frappèrent les yeux de ces premiers témoins furent cent monnaies d'or des empereurs byzantins contemporains de Childéric, deux cents pièces d'argent appartenant presque toutes au Haut-Empire, une quantité de ferrements usés et corrodés par l'oxyde, des ossements humains, deux crânes, une épée avec sa poignée et les garnitures du fourreau, un bracelet, une fibule, une tête de bœuf, environ trois cents abeilles, des agrafes, des boucles et des filaments, le tout d'or. L'épée et plusieurs des autres pièces étaient rehaussées de verroteries rouges et de pierres fines. On trouva également, au même instant, deux anneaux d'or, dont l'un, du plus grand intérêt, portait, avec un buste d'homme chevelu tenant une lance de la main droite, cette inscription : CHILDERICI REGIS, qui révélait le nom du souverain dont les restes étaient mis au jour après tant de siècles (1). Ces premières pièces furent ramassées par le clergé de Saint-Brice ; mais le bruit de la découverte s'étant répandu par toute la ville, le peuple accourut en foule. Plusieurs objets furent brisés au milieu de ce désordre, et chacun s'empara de ce qu'il trouva sous ses pieds.

Il n'entre pas dans notre sujet de donner un historique plus étendu de cette précieuse découverte ; on en trouvera tous les détails dans un excellent ouvrage de M. l'abbé Cochet (2). Il suffira à nos lecteurs de savoir que sur les réclamations de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas pour Philippe IV, et par suite des démarches de ses agents, et notamment de Chifflet, chanoine de Saint-Brice, l'un des témoins de la découverte, ce prince devint propriétaire des pièces les plus curieuses de ce trésor, et les fit remettre à son médecin, Jacques Chifflet, en le chargeant d'en faire un examen scientifique. Ce savant homme fit une enquête minutieuse de tout ce qui s'était passé lors de la découverte du tombeau, et conserva jusqu'en 1655 toutes les pièces à lui remises par l'archiduc et toutes celles que son neveu le chanoine put se procurer en les rachetant de ceux qui les possédaient. Il fit paraître alors, sous le titre d'*Anastasis Childerici* (*Résurrection de Childéric*), une description accompagnée de dissertations et de planches. Beaucoup de pièces cependant avaient échappé à l'archiduc, et étaient restées, soit dans les mains des chanoines, soit chez des amateurs qui

(1) Cet anneau a été volé à la Bibliothèque nationale en 1831, et jusque dans ces derniers temps on n'en possédait que des gravures qui inspiraient peu de confiance, et une empreinte en plâtre fort usée ; mais M. Dauban, employé au cabinet des médailles, en examinant les manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève, a trouvé une empreinte en cire du sceau de Childéric dans un manuscrit du P. DU MOULINET, l'*Histoire de sainte Geneviève*. Cette empreinte a été reproduite par M. COCHET, *le Tombeau de Childéric*, p. 369, et par M. PEIGNÉ-DELACOURT, *Recherches sur la bataille d'Attila*, pl. IV.

(2) *Le Tombeau de Childéric Ier*. Paris, 1859.

ne voulurent pas s'en dessaisir. Parmi les objets qui vinrent en la possession de ce prince, il faut signaler surtout la bague sigillaire ; la poignée et la garde de l'épée (la lame était tombée en morceaux au premier contact); les garnitures du fourreau ; les ornements du ceinturon ; un second anneau d'or uni ; les montures d'or d'un coffret ; le bracelet ; divers boutons, boucles et ornements ; vingt-sept abeilles et une tête de bœuf : toutes ces pièces en or. Plusieurs étaient ornées de verroteries et de grenats. Aux bijoux il faut ajouter sept pièces d'or de l'empereur Marcien († 457), cinquante-sept de Léon († 474), quatorze de Zénon, son successeur, une de Basilisque († 477).

Après la mort de l'archiduc Léopold (1662), le trésor provenant du tombeau de Childéric passa à son neveu Léopold Ier, empereur d'Allemagne. Mais, en 1664, par suite des négociations de Philippe de Schönborn, archevêque de Mayence, l'empereur en fit présent à Louis XIV, qui le fit déposer au Louvre. Après avoir été portés à Versailles, les bijoux de Childéric furent réunis aux collections de la Bibliothèque royale de Paris, en conséquence d'une décision de Louis XV du 27 mars 1720.

Pendant la nuit du 5 au 6 octobre 1831, des voleurs s'introduisirent dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque, et firent main basse sur toutes les pièces d'or qu'ils purent rencontrer. Le trésor sépulcral de Childéric ne fut pas épargné; mais poursuivis par la police, les voleurs n'eurent pas le temps de fondre tout leur butin, et ils en jetèrent une partie dans la Seine. Les objets de ce trésor que possède aujourd'hui le Louvre furent retrouvés sous une des arches du pont Marie.

La pièce la plus importante est certainement l'épée du roi franc, ou, pour mieux dire, la poignée de cette épée et les garnitures du fourreau, car la lame était tombée en morceaux, comme nous l'avons dit, et le fourreau avait été détruit par le temps. La lame actuelle et son fourreau de velours sont de fabrication moderne et n'ont été restitués que pour donner à la pièce la longueur et la forme qu'elle devait avoir.

Nous présentons à nos lecteurs, dans notre planche XXVI : 1°, n° 1, un ensemble de l'épée réduit aux deux cinquièmes de l'exécution ; 2° et de la grandeur de l'exécution, n° 2, la poignée de l'épée avec la chape du fourreau ; n° 3, l'anneau qui en décore le centre ; n° 4, le dessous de la pièce qui en termine l'ornementation : cette pièce a été brisée, elle se relevait sur le dos du fourreau et avait la même forme que la chape qui en décore la partie supérieure ; n° 5, l'ornementation de l'épaisseur des différentes pièces ; et nos 6 à 15, différents bijoux et fragments sortis du tombeau de Childéric. Nos lecteurs pourront, à l'aide de cette planche, comprendre parfaitement la description que nous devons faire de l'épée et des bijoux, et apprécier la dissertation dont nous la ferons suivre (1).

Ce qui reste aujourd'hui de l'épée de Childéric consiste : dans la poignée, qui a perdu son pommeau, mais conservé sa garde, et dans la garniture à peu près complète du fourreau, qui comprend une chape de deux centimètres environ de large, s'étendant sur le dos du fourreau dans une longueur de douze centimètres environ ; un anneau central qui le contourne, et un bout qui se termine par une surface plane, épousant la forme ovoïde du fourreau.

(1) Nous avions communiqué cette planche, faite depuis plusieurs années, à M. Peigné-Delacourt, qui a reproduit les deux figures de l'épée dans la planche III de ses *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*. Paris, 1860.

Le travail de la garde de l'épée et de la garniture du fourreau se compose d'un cloisonnage d'or d'un demi-millimètre environ d'épaisseur, disposé à la pince, suivant les caprices du dessin de l'ornementation. Les battes ou lames d'or de ce cloisonnage, soudées sur le fond, sont établies dans une caisse ou enveloppe d'or (déterminant le contour de chacune des pièces), dont les parois ont environ quatre millimètres de hauteur. Au fond de chaque compartiment du cloisonnage, l'orfévre a d'abord introduit une feuille très-mince de paillon d'or guilloché ou quadrillé, soit au laminoir, soit par l'estampage. Cette petite feuille se relève d'un millimètre environ contre la paroi des cloisons d'or. Le paillon d'or ainsi posé, des morceaux de verre rouge purpurin translucide ont été taillés exactement dans la forme des dessins tracés par le cloisonnage, et enfoncés ensuite dans les interstices des cloisons, où ils sont retenus par un très-léger rabattu de la batte d'or, rabattu que l'on a obtenu par la pression du brunissoir ou de tout autre instrument de même nature.

Le cordonnet granulé qui enrichit ordinairement la bordure des bijoux grecs est représenté sur la chape et sur le bout du fourreau par une rangée de très-petits grenats en grains, enchâssés comme des perles dans des trous pratiqués à cet effet sur le listel d'or qui encadre le cloisonnage.

L'anneau est décoré d'une bordure composée en haut de petits cercles, et en bas de demicercles ; cette bordure renferme un quatrefeuille, trois figures formées d'un carré, dont les quatre faces sont surmontées d'un demi-cercle. Cette ornementation, composée de cloisons d'or dressées également à la pince, est remplie de plaques de verre découpées dans la forme des dessins du cloisonnage.

La pièce qui garnit l'extrémité du fourreau se termine en ligne droite. Le champ plat, et de forme ovoïde, qui remplit le dessous, n° 4, mérite d'être signalé. De petits carrés de verre rouge purpurin, formant bordure, en suivent les contours. L'intérieur de l'ovoïde est divisé par un cloisonnage d'or en plusieurs compartiments. Le centre présentait deux cavités à remplir. Un verre purpurin, offrant la figure régulière d'une amphore, occupe celle du milieu ; quant à l'autre, qui encadre cette figure et la sépare de la bordure, elle contient une cornaline blanche d'une seule pièce, qui a été non-seulement taillée et polie, mais encore évidée, de manière à former une sorte d'anneau ovoïde qui pût en garnir entièrement la capacité.

Le Musée du Louvre possède en outre deux abeilles d'or aux ailes de verre rouge, ayant sous le ventre un petit anneau métallique, destiné à les fixer à une étoffe, n° 13 ; la partie hémicirculaire d'une boucle d'or, n° 12 ; un bouton, n°s 6 et 7 ; une petite pièce plate hémicirculaire, l'ardillon d'une boucle, n° 10, le tout d'or et enrichi de verroteries rouges ; enfin, un fragment, n° 15, de quatre centimètres de longueur sur quatorze millimètres de hauteur, terminé par une tête d'animal, et dont le cloisonnage d'or, rempli de verre rouge, est absolument semblable à celui de la poignée de l'épée et des ornements du fourreau (1). Ce fragment est du plus grand intérêt. En effet, la poignée, comme le montre notre planche, n'a plus aujourd'hui de pommeau ; mais ce pommeau existait lors de la découverte du tombeau, en 1653, et Chifflet, dans la gravure qu'il a donnée de l'épée (2), la représente avec son

(1) Nous ne parlons ni de la hache d'armes, ni du fer de lance, ni de la boule de cristal, ni de la dent que possède encore le Louvre. Ces pièces ne se rattachent pas à notre sujet. On en trouvera la gravure dans la planche IV de l'ouvrage de M. Peigné-Delacourt, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*. Paris, 1860.

(2) *Anastasis Childerici I.* Antuerpiæ, 1655, p. 202.



pommeau. M. l'abbé Cochet, en rapprochant cette gravure du fragment que possède le Musée du Louvre, a établi que ce fragment était la moitié du pommeau qui aura été brisé, soit dans les nombreuses migrations du trésor de Childéric, soit plutôt lors du vol qui affligea le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale en 1831 (1).

Les abeilles, les boutons, les boucles, exhumés du tombeau de Childéric, ont une épaisseur de cinq à six millimètres. Le Musée du Louvre ne possède que peu de pièces, mais les gravures de Chifflet nous en font connaître un grand nombre, qui sont aujourd'hui perdues. Nous donnons dans notre planche XXVI, n°s 8 et 9, 11 et 14, la reproduction de quelques-unes. La petite plaque inférieure de toutes ces pièces est ornée dans son contour extérieur d'un cordonnet granulé qui n'est pas formé par un filigrane, comme le dit M. Cochet (2), mais par la lime ou par un poinçon gravé, frappé au marteau.

Maintenant que nos lecteurs ont été mis à même de bien connaître l'épée et les bijoux du roi franc, recherchons la provenance de cette arme.

Nous avons déjà eu l'occasion de traiter cette question dans nos *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge* (3). « On comprend facilement, disions-nous, que cette belle œuvre d'orfévrerie, dont tous les détails offrent une excessive délicatesse d'exécution, n'a pas été confectionnée dans les États d'un chef de tribu franc. La Gaule romaine, d'ailleurs bouleversée pendant tout le cours du cinquième siècle par les invasions de tant de peuples divers, ne devait pas avoir conservé d'ouvriers assez experts pour un pareil travail. Qu'on réfléchisse, en effet, que cette cornaline blanche qui décore le dessous du fourreau est une pierre très-dure qui demandait, pour être élaborée, la main d'un lapidaire consommé dans la pratique de tous les procédés de la taille des pierres fines. On a voulu comparer le travail de cette épée à celui de quelques fibules et autres bijoux gallo-romains; il n'y a pourtant pas d'assimilation possible : on ne trouve pas là ces cloisons d'or si déliées, contournées à la pince, qui tracent l'ornementation capricieuse du dessin, et qui dénotent un procédé essentiellement oriental remontant à l'antiquité. En effet, les émaux égyptiens sont cloisonnés; c'est encore par des dispositions analogues de l'or que sont retenus ces lapis, ces verroteries et ces pâtes colorées des beaux bijoux égyptiens, dans lesquels on a cherché évidemment à imiter les émaux cloisonnés; tous les émaux anciens, sans exception, qui viennent de l'Inde, de la Chine et de la Perse, sont exécutés par ce procédé du cloisonnage. Il est donc évident que l'Orient revendique la mise en œuvre de ce mode de fabrication, qui consiste à rendre le tracé de l'ornementation dans les bijoux avec de minces bandelettes de métal posées sur champ, et dans les interstices desquelles on introduit, soit des émaux par la fusion, soit des pâtes diverses, des verres ou des pierres taillées. L'ornementation de l'épée de Childéric, étant traitée de cette façon, doit donc provenir de l'Orient, et ce qui pourrait n'être qu'une présomption devient presque une certitude, si l'on remarque qu'à côté de cette arme se trouvaient cent monnaies ou médailles d'or à l'effigie des empereurs d'Orient contemporains de Childéric. Il y a donc tout lieu de croire que c'est à Constantinople qu'elle aura été fabriquée, car l'Italie ne pouvait produire à cette époque une pièce travaillée avec tant d'art. Durant le cinquième siècle, cette contrée n'avait pas été

(1) *Le Tombeau de Childéric Ier*, p. 79 et suiv.

(2) *Ibid.*, p. 184.

(3) Paris, 1856, p. 98.

moins éprouvée que la Gaule, et les arts s'y étaient ressentis cruellement de tous les désastres qui entraînèrent la chute de l'empire d'Occident : les artistes italiens s'étaient réfugiés à Constantinople, devenue la ville par excellence pour la culture des arts et le développement de l'industrie de luxe. »

Notre opinion a trouvé un contradicteur habile dans M. l'abbé Cochet, qui a étudié tout particulièrement les monuments trouvés dans des tombeaux présumés de l'époque mérovingienne, et qui a publié d'excellents travaux sur ses recherches (1).

« Ce n'est pas par des textes que je combattrai M. Labarte, dit M. l'abbé Cochet : l'état des » arts dans la Gaule du cinquième siècle ne m'est pas parfaitement révélé par l'histoire, il » est mieux connu par l'archéologie ; aussi, si je puis affirmer une chose qu'une longue » expérience m'a apprise touchant le Bas-Empire et la période mérovingienne, c'est que les » arts de la joaillerie, de la bijouterie et de l'émaillerie étaient encore pratiqués, et dans » leur plus haute perfection, en Gaule, en Bretagne et en Germanie.

» Pour preuve de ce que j'avance, je citerai le nombre infini d'émaux et de bijoux sortis de » la terre depuis quelques années, comme pour rendre témoignage à cette vérité, et recueillis » avec tant d'abondance dans les cimetières francs, saxons, burgundes ou allemands de la » France, de la Belgique, de la Suisse, de l'Allemagne et de l'Angleterre. Et afin de préciser » davantage nos arguments, je citerai tout d'abord le fermoir de bourse d'Envermeu (en » Normandie), dont le faire et la décoration concordent si bien avec l'épée de Childéric ; » puis l'épée de Beauvais, le poisson symbolique de Charnay (en Bourgogne), les bijoux » de Pouan, près de Troyes ; les fibules de Bourg-sur-Aisne, près de Soissons, et par-dessus » tout, la merveilleuse fibule de Faussett, trouvée dans un village du Kent en 1771 ; la riche » tablette conservée à la Bibliothèque impériale, les vases d'or trouvés à Gourdon. Je pour- » rais citer et faire paraître ici, comme une nuée de témoins, cette masse innombrable » de broches, de fibules, de boucles, d'agrafes, de fermoirs, de plaques et de décorations » de toutes sortes, exhumés, non des villes et des tombeaux des rois, mais du sol de simples » villages, et sortis de la tombe d'hommes plus inconnus encore.

» Je demanderai maintenant à mes lecteurs, et à M. Labarte lui-même, s'il est permis, » s'il est raisonnable même d'attribuer tous ces fermoirs de bourse, ces gardes d'épée, ces » boucles, ces fibules, ces bijoux du Kent, de la Normandie, de la Picardie, de la Champagne, » de la Bourgogne, de l'Ile-de-France, de la Suisse, de la Hesse, du Wurtemberg et de la » Bavière, à des artistes orientaux ou à des ateliers de Byzance. Le commerce qui eût apporté » ces trésors à travers les guerres et les invasions de cette époque ne serait-il pas aussi » inexplicable, aussi incompréhensible que des ateliers gallo-romains vivant à l'abri des » tours et des châteaux, dans l'enceinte murée de nos villes et de nos cités ? Je dirai encore » à M. Labarte, contraint, pour rester conséquent avec lui-même, d'attribuer nos bijoux » francs, burgundes, allemands ou saxons, aux orfèvres de l'Orient, que bientôt ces petites » merveilles de notre vieil art national rempliront les musées de toutes les villes et les » cabinets de tous les amateurs (2). »

Nous n'avons rien dissimulé des objections de M. l'abbé Cochet, qui n'ont pu nous faire

(1) *La Normandie souterraine*. Paris, 1855. — *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*. Paris, 1857. — *Le Tombeau de Childéric Ier*. Paris, 1859.

(2) *Le Tombeau de Childéric Ier*, p. 114.

dévier de l'opinion que nous avons émise. Mais il faut avant tout ramener la question à sa véritable expression. Il s'agit de l'épée de Childéric, et non de cette foule de bijoux décorés de verroteries enchâssées dans de larges cloisons d'or, qu'on a trouvés en effet dans différents pays, et dont on a voulu, à tort, assimiler le travail à celui de l'épée du roi franc. Nous n'avons jamais prétendu que ces bijoux, exécutés durant l'espace de plusieurs siècles après la mort de Childéric, appartinssent à l'industrie byzantine, et dans le nombre de ceux que M. l'abbé Cochet nous a présentés comme témoins, il n'y en a, sur plusieurs centaines, que cinq ou six, tout au plus, dont le travail soit analogue à celui de notre épée : tels sont le fermoir de bourse d'Envermeu, l'épée de Beauvais, la fibule de Faussett que nous avons vue à l'exposition de Manchester, et le fragment de plaque conservé à la Bibliothèque nationale. Nous nous expliquerons dans la dissertation qui va suivre sur ces différents objets. Abordons la véritable question, qui est de savoir si l'épée de Childéric peut appartenir à l'industrie franque ou gallo-romaine, ou si elle n'est pas plutôt une production de l'art byzantin.

Nous allons appuyer l'opinion que nous avons émise à cet égard : 1° sur des faits historiques ; 2° sur l'origine certaine d'autres objets qui sortirent en même temps que notre épée du tombeau de Childéric ; 3° sur la forme même de cette épée, comparée aux épées franques, burgundes, allemandes et saxonnes de l'époque mérovingienne ; 4° sur le travail de l'épée, comparé à celui des bijoux nombreux trouvés dans les tombes du cinquième, du sixième et du septième siècle, bijoux qu'on nous présente comme analogues.

M. Cochet nous fait une première concession : c'est que « l'art franc n'existait pas à l'époque de Childéric ». Les bijoux sortis de son tombeau, dit-il, ont été fabriqués par quelque artiste gallo-romain (1). A l'exposition artistique faite à Manchester en 1857, nous avons vu, dans la vitrine U, un certain nombre de bijoux enrichis de verroteries rouges, renfermés dans des linéaments d'or, et dont le travail avait quelque analogie avec celui de l'épée de Childéric ; mais trois seulement, parmi lesquels il faut placer en première ligne la belle fibule trouvée par Faussett, en 1771, dans un cimetière du Kent, pouvaient lui être comparés, et tous étaient catalogués comme des spécimens de la bijouterie émaillée anglo-saxonne, *specimens of Anglo-Saxon enamelled ornament* (2). C'est ainsi que les archéologues se laissent entraîner à attribuer leurs trouvailles à l'industrie du pays où ils les rencontrent. Mais l'art anglo-saxon n'existait pas plus que l'art franc à l'époque où vivait Childéric. Il faut dire en outre que les bijoux exposés à Manchester ne sont pas émaillés, mais décorés de verroteries rouges ou de grenats.

Nous sommes loin de prétendre qu'on ne pratiquait plus l'orfévrerie dans la Gaule au cinquième siècle : l'historique que nous avons tracé serait le démenti de cette assertion ; mais on a dû remarquer que les faits qui établissent que cet art n'avait pas été complétement anéanti appartiennent tous aux dernières années de ce siècle, et, si l'on veut faire attention à l'époque où Childéric régnait sur la tribu des Francs Saliens (456 † 481), on reconnaîtra que si l'art gallo-romain n'avait pas alors entièrement péri, il devait être tombé au dernier degré d'avilissement.

En 407, en effet, une nuée de barbares passe le Rhin et vient fondre sur la Gaule. Worms,

(1) *Le Tombeau de Childéric Ier*, p. 29 et 117.

(2) *Catalogue of the Art treasures of the united Kingdom, collected at Manchester in* 1857.

Reims, Amiens, Arras, Tournai, Strasbourg, Spire, toutes ces villes puissantes des Gallo-Romains succombent sous leurs coups. Bientôt les provinces d'outre-Loire sont envahies à leur tour. « Ni les places fortes entourées par l'eau des fleuves, ni les châteaux situés sur » des rochers abrupts, n'échappaient à leurs furieux assauts ou à leurs stratagèmes per- » fides, disent les auteurs contemporains. La ruine de la Gaule eût été moins complète si » l'Océan tout entier eût débordé sur les champs gaulois (1). » Quelles sont donc ces tours, quels sont ces châteaux et ces cités murées, à l'abri desquels M. l'abbé Cochet veut faire travailler les orfévres gallo-romains? Si la valeur du général de Valentinien, le célèbre Aétius, parvint à soumettre une partie de la Gaule à l'empereur (425), il ne put donner à ce pays aucune tranquillité ni le relever de ses ruines, au milieu des guerres incessantes contre les Wisigoths, les Burgundes et les Francs, qui continuèrent à désoler le pays. En 440, les Francs firent une irruption terrible dans tout le Nord, prirent, saccagèrent et brûlèrent Cologne, Mayence et Trèves. Cette ancienne capitale de la Gaule fut changée en un monceau de ruines. Peu de temps après, les Francs, encore sous la conduite de Chlodio (Clodion), sortant des forêts des Ardennes, apparurent au bord de l'Escaut et occupèrent Tournai; de là ils s'élancèrent sur Cambrai et massacrèrent tous les Gallo-Romains qu'ils y trouvèrent (2). Aétius accourut, mit les Francs en déroute et les chassa de la contrée entre la Somme et le haut Escaut.

Mais, bientôt après, une nouvelle invasion, celle d'Attila, vint affliger la Gaule (451); le roi des Huns, avec ses hordes de cavaliers, pénétra jusqu'à Troyes et Orléans, ravageant les pays qu'il parcourait. Si la bataille de Châlons délivra la Gaule de ces cruels Asiatiques, la mort du grand Aétius (454), assassiné peu de temps après de la propre main de l'empereur Valentinien, la replongea dans toutes les horreurs des invasions. Les Saliens se jetèrent sur la seconde Belgique, les Allemands pénétrèrent en Helvétie, et les pirates saxons infestèrent les côtes de l'Armorique (3). Peut-on croire qu'au milieu de pareilles convulsions, la Gaule ait conservé des ateliers d'orfévrerie où se seraient exécutés des objets d'art traités avec l'exquise délicatesse qui se fait voir dans le travail de l'épée de Childéric? C'est cependant dans ces circonstances (457) que ce prince succéda à son père Merowig (Mérovée).

Au surplus, si un orfévre héritier des traditions gallo-romaines eût été chargé de fournir au roi des Francs Saliens son épée de cérémonie, il aurait traité tout autrement cette pièce d'orfévrerie. Malgré la décadence complète de l'art, le style de l'antiquité romaine était encore en effet le seul qui fût suivi à cette époque dans toutes les anciennes provinces occidentales de l'empire romain. L'artiste gallo-romain aurait donc donné au pommeau de l'épée une forme orbiculaire ou ovoïde, et aurait décoré ce pommeau, ainsi que la garniture du fourreau, de têtes, de figures et d'ornements ciselés dans le style de l'antiquité (4); mais il n'aurait pas imaginé cette tête d'animal fantastique, ni ce cloison-

(1) Oros. lib. VII. — S. Hieronymi *Epist. ad Ageruchiam.* — *Carmen de Providentia,* dans les *Historiens des Gaules*, t. I, p. 777. — M. Henri Martin, *Histoire de France.* Paris, 1855, p. 337.

(2) Gregor. Turon. *Histor. Franc.*, lib. II, cap. IX.

(3) M. H. Martin, *Histoire de France.* Paris, 1855, t. I, p. 380.

(4) Tels sont les pommeaux trouvés par Faussett, et dont M. Cochet a donné la gravure (*le Tombeau de Childéric Ier*, p. 89).

nage capricieux qui portent au contraire le cachet de la bijouterie orientale, et qu'on ne rencontre jamais dans les productions artistiques du Haut-Empire.

L'histoire, au reste, va nous apprendre d'où Childéric a dû obtenir l'épée et les principaux bijoux renfermés avec lui dans son tombeau : « Hildéric, dit Grégoire de Tours, s'adonnant » à une luxure effrénée, se prit à abuser des filles des Francs, et ceux-ci indignés le » chassèrent du trône. Informé qu'on voulait l'assassiner, il se retira en Thuringe, laissant » chez les Francs un homme dévoué à sa personne qui pût apaiser par de douces paroles » les esprits courroucés. Ils convinrent d'un certain signe que celui-ci enverrait à Hil- » déric quand il pourrait revenir dans sa patrie (1). » Frédégaire, le continuateur de Grégoire de Tours, ajoute que Childéric, après un séjour en Thuringe chez le roi Basin, se retira à Constantinople, où il chercha à indisposer l'empereur contre Égidius, gouverneur de la Gaule romaine, que les Francs avaient choisi pour chef après la fuite du fils de Merowig. C'est à Constantinople que l'ami de Childéric le fit prévenir (463) qu'il pouvait rentrer dans son pays. « Comblé des présents de l'empereur Maurice, dit le chroniqueur, » Childéric revint par mer dans la Gaule (2). » L'empereur d'Orient était encore alors le souverain nominal de tous les pays qui avaient composé le grand empire romain ; c'est à lui que les opprimés avaient recours, et les chefs, quels qu'ils fussent, barbares ou romains, qui gouvernaient ces pays, faisaient un grand cas de l'investiture donnée par le successeur de Constantin. Bien que Grégoire de Tours n'ait pas parlé du voyage de Childéric à Constantinople, rien n'est plus vraisemblable. Ses intrigues avec la femme du roi Basin, constatées par l'histoire, doivent avoir été le motif de sa sortie de la Thuringe.

C'était, au surplus, un usage constant de la cour de Constantinople, que d'honorer de magnifiques présents les princes et les ambassadeurs étrangers qui venaient visiter l'empereur ; des pièces de monnaie d'or faisaient toujours partie de ces présents. L'empereur Constantin Porphyrogénète, dans son livre des *Cérémonies de la cour de Byzance*, qui n'a fait que constater les usages de la cour des empereurs depuis la fondation de Constantinople, nous fournit plusieurs exemples de celui que nous rappelons. Nous n'en citerons qu'un seul : La princesse russe Elga, après avoir été reçue par Constantin Porphyrogénète, fut admise à la table de l'impératrice. Après le repas, des friandises furent servies sur une table d'or, dans des assiettes d'or, et la princesse reçut en présent cinq cents pièces de monnaie, qui lui furent présentées dans un bassin d'or enrichi de pierres précieuses (3).

Childéric n'eût-il pas reçu son épée de cérémonie pendant son séjour à la cour de Constantinople, qu'elle aurait pu lui être envoyée de cette ville, soit en présent de la part de l'un des empereurs qui régnèrent de son temps, soit même par la voie commerciale. « Le grand et saint empereur Constantin », dit encore Constantin Porphyrogénète dans un autre de

(1) *Histor. Francor.*, lib. II, cap. XII.

(2) « Multis muneribus a Mauritio Childericus ditatus, evectu navali revertitur in Gallias. » (FREDEGARIUS, *Hist. Franc. epit.*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. I, p. 727.) Soit erreur de Frédégaire, soit faute du copiste, ce n'est pas *Mauritio* qu'il faut lire, mais *Marciano*. C'est l'empereur Marcien, et non Maurice, qui occupait alors le trône de Constantinople; Maurice (582 † 602) n'a commencé à régner qu'un siècle après la mort de Childéric.

(3) CONSTANT. PORPHYR. IMPER., *De cerimoniis aulæ Byzant. libri duo*, lib. II, cap. XV. Bonnæ, p. 597.

ses ouvrages, « a défendu aux empereurs romains de contracter aucune alliance par » mariage avec aucune nation étrangère aux mœurs et aux habitudes des Romains, » mais surtout avec celles qui n'auraient pas reçu le baptême, en exceptant toutefois » les Francs. Ce grand et saint empereur Constantin fit exception en faveur de cette » seule nation, parce qu'il avait pris naissance dans le pays qu'elle habite. Les liens » de parenté et de grandes relations commerciales existaient, en effet, entre les Francs » et les Romains (1). »

Les relations de la cour de Constantinople avec les chefs francs sont donc constatées, et sans nous étendre au delà de l'époque dont nous nous occupons, ne sait-on pas que l'empereur Anastase (491 † 518) avait envoyé au grand Chlodowig, fils de Childéric, le diplôme de consul avec un diadème orné de pierreries, et que le roi franc revêtit dans la basilique de Saint-Martin de Tours la tunique de pourpre et la chlamyde consulaire, et qu'il y ceignit le diadème envoyé par Anastase, en reconnaissant ainsi la suprématie nominale de l'empereur d'Orient (2) ?

Ainsi le voyage de Childéric à Constantinople, de même que les relations politiques et commerciales de l'empereur d'Orient avec les Francs, justifient la possession par ce prince d'objets de provenance byzantine.

Plusieurs objets sortis de son tombeau accusent évidemment au surplus cette provenance.

Le fait de déposer des pièces de monnaie avec les morts n'est pas particulier à Childéric : cette coutume était générale chez les tribus de race teutonique à l'époque mérovingienne, et aussi chez les Romains de la décadence ; mais dans la plupart des tombes on ne rencontre que quelques pièces de monnaie, rarement d'or, quelquefois d'argent, le plus souvent de bronze. Une opinion généralement accréditée veut que la monnaie placée dans les tombeaux antérieurs au triomphe du christianisme ait été destinée à payer à Charon le passage du Styx ; de là le nom de *naulum*, qu'on lui donne habituellement. Le paganisme ayant continué de subsister dans les campagnes de la Gaule, de la Bretagne et de la Germanie, durant le sixième et le septième siècle, un grand nombre d'antiquaires ont prétendu que l'usage païen du naulum s'était perpétué durant l'époque mérovingienne, même parmi les populations chrétiennes, qui auraient persisté, malgré leur conversion, dans une habitude enracinée, sans même y rattacher l'intention du paganisme. Cette opinion peut parfaitement expliquer la rencontre de quelques pièces de monnaie, mais ne saurait convenir à un dépôt monétaire de l'importance de celui qui fut trouvé dans le tombeau de Childéric, dépôt tout exceptionnel et sans analogue. M. Cochet, pour l'acquit de sa conscience, dit-il, émet cette opinion, que le dépôt de l'argent figurait le trésor royal dont le prince aurait emporté avec lui le symbole, et que la bourse remplie d'or aurait été placée dans le tombeau, par tradition païenne, pour satisfaire aux besoins du voyage et aux jouissances de l'autre vie. Mais bientôt le savant archéologue livre à ses lecteurs « cette hypothèse pour ce qu'elle vaut », et finit par conclure que l'on ignore la pensée des contemporains de Childéric quand ils enfouissaient ainsi des pièces de monnaie, et « qu'il

(1) Constant. Porphyr., *De administr. imperio*, cap. xiii. Bonnæ, p. 86.

(2) Gregor. Turon. *Histor. Franc.*, lib. II, cap. xxxviii, ap. Duchesne, t. I, p. 291.

» est impossible aujourd'hui de pénétrer ce mystère perdu dans la nuit des âges et enseveli » dans la poussière des siècles » (1).

Ne peut-on pas penser cependant que ces médailles d'or ont suivi Childéric dans son tombeau parce que, les ayant reçues des empereurs d'Orient, souverains de droit de toutes les provinces qui avaient composé le grand empire romain, elles étaient pour lui des objets de prédilection, et servaient à constater la reconnaissance par l'empereur de son titre de chef de la tribu des Francs Saliens établie sur des terres qui avaient fait partie de l'empire ?

Les monnaies d'or à l'effigie des empereurs de Constantinople ne sont pas d'ailleurs les seuls objets venus de l'Orient qui aient été trouvés dans son tombeau. « Le roi Childéric, dit » Chifflet, fut enseveli avec des vêtements tissus d'or ; c'est ce que démontrent de nombreux » fils d'or mêlés à des fragments d'étoffe de soie teinte en pourpre dont la couleur avait » à peu près disparu (2). » L'Europe, à cette époque, ne savait pas préparer ces précieux tissus de soie ; le manteau n'avait donc pu venir que de l'Orient. Mais ce manteau de soie était parsemé d'abeilles d'or aux ailes de verre rouge : comment ne pas admettre que cette orfévrerie ait eu la même provenance que l'étoffe dont elle complétait l'ornementation?

Parmi les objets que renfermait le tombeau de Childéric, se trouvait encore une pièce fort intéressante, qui malheureusement a disparu, mais que l'on connaît par la description et par la gravure que Chifflet en a données : c'était une fibule que Chifflet avait prise pour un style à écrire, mais à laquelle on a restitué son véritable nom. Cette fibule, de six centimètres environ de longueur, se composait d'une sorte d'étui hémicylindrique surmonté d'une partie ansée qui se terminait, à son extrémité supérieure, par trois pointes disposées en forme de croix. Tout dans ce bijou dénotait une provenance étrangère ; la forme et l'ornementation surtout présentaient certaines différences avec les objets de nature analogue fabriqués par les Gallo-Romains. L'opinion des archéologues du dix-septième et du dix-huitième siècle, et celle de M. l'abbé Cochet, le savant explorateur des sépultures mérovingiennes, nous viennent en aide pour le démontrer : « Cette fibule, dit M. Cochet, » paraît appartenir purement à l'art antique. Ce qui la distingue surtout, ce qui, en » dehors du métal, lui donne un caractère particulier de goût et de richesse, c'est l'étui » inférieur, qui est double et fermé du côté du vêtement, ce qui n'a pas lieu d'ordinaire... » Nous ne connaissons pas de second exemple d'une disposition semblable (3). »

Ainsi, de l'aveu même de M. Cochet, qui veut que l'épée et les bijoux de Childéric soient de fabrication gallo-romaine, la fibule présente un caractère tout particulier qui est étranger aux fibules ordinaires trouvées dans les Gaules.

Le système d'ornementation de ce bijou dénote encore bien davantage une provenance étrangère : le dessus de l'étui, comme le dessous, était décoré d'une fine gravure reproduisant une suite de losanges qui renfermaient des quatrefeuilles sur la face hémicylindrique, et des croix pattées à branches égales sur la face plate. Cette ornementation, consistant dans une croix pattée renfermée dans un cercle ou dans une losange, qui a été imitée depuis, est entièrement étrangère au style de l'antiquité romaine, le seul qui

(1) *Le Tombeau de Childéric*, p. 430.

(2) *Anastasis*, p. 94.

(3) *Le Tombeau de Childéric*, p. 216, 218 et 219.

régnait dans la Gaule à l'époque de Childéric. Elle appartient au contraire au style byzantin : on la rencontre sur un certain nombre de diptyques du quatrième, du cinquième et du sixième siècle ; on la voit à Sainte-Sophie de Constantinople, exécutée soit en sculpture, soit en mosaïque (1). La croix pattée, semée à profusion sur la fibule de Childéric, annonce bien la qualité de chrétien chez le donateur de la fibule ; si elle avait été faite exprès pour Childéric et d'après ses ordres par un artiste gallo-romain, comme le veut M. Cochet, cet artiste, eût-il été chrétien, n'aurait pas osé prodiguer ce signe du christianisme sur un objet destiné à un prince païen. La répétition d'une croix pattée, qui est le caractère des croix byzantines, surtout au cinquième et au sixième siècle (2), ne peut être attribuée au hasard ou au caprice de l'artiste. Cette riche fibule devait avoir été donnée à Childéric, dit Ribaud de la Chapelle (3), par un empereur chrétien de Rome ou de Byzance. Nous allons plus loin, et nous disons que tout concourt à établir, jusqu'à présent, que le costume complet du roi franc, ainsi que sa riche épée, lui étaient venus de Constantinople.

La provenance étrangère de l'épée et des bijoux de Childéric doit se déduire encore, avons-nous dit, de la forme même de cette épée comparée aux épées franques, burgundes, allemandes et saxonnes de l'époque mérovingienne. Les laborieuses recherches de M. Cochet nous serviront de nouveau à établir cette proposition.

L'épée était l'arme d'élite des peuples de race germanique, et particulièrement des Francs ; elle était l'arme de la cavalerie, et par conséquent celle des chefs et des rois, qui ne combattaient qu'à cheval. Un assez grand nombre d'épées franques, burgundes, saxonnes et allemandes ont été trouvées par M. Cochet et par des archéologues belges, anglais et allemands. Voici, en résumé, ce que leurs recherches ont appris sur la forme de ces épées : Les lames étaient de fer, à pointe aiguë, tranchantes des deux côtés, et longues de quatre-vingts à quatre-vingt-dix centimètres (4) ; le pommeau était ordinairement triangulaire (5) ; le fourreau, d'une grande simplicité, ne comportait guère que des tringles de cuivre garnissant l'entrée et le bas ; le bout offrait une forme ovoïde allongée. Ainsi l'épée trouvée par M. Cochet dans le cimetière franc d'Envermeu avait près de quatre-vingt-dix centimètres au total, et la lame soixante-dix-huit centimètres. Les épées exhumées à Ferebersviller (Moselle) avaient de quatre-vingts à quatre-vingt-dix centimètres de longueur ; celles qu'on a recueillies en Belgique et en Allemagne ne sont pas moins longues ; toutes sont pointues, et le bout des fourreaux, épousant naturellement la forme de la pointe, est allongé.

L'épée de Childéric ne présentait rien de semblable, ni pour la longueur ni pour la forme de la lame et du fourreau. « Parmi les armes de Childéric qui ne périrent pas en to-
» talité, dit Chifflet, fut le glaive royal enseveli avec lui, long de deux pieds et demi
» environ. La lame en était seulement affilée, mais n'était pas terminée en pointe pour
» frapper d'estoc, *non acuminata in cuspidem, qua punctim feriret.* La courte lame d'acier,

(1) M. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baud. von Const.*, pl. XVI, XVII, XXIV et XXVII.

(2) Voyez les diptyques de Clementinus et d'Oreste, celui du musée Barberini, et l'ange du Musée Britannique, reproduit dans notre planche III.

(3) M. Cochet, *le Tombeau de Childéric*, p. 68 et suiv.

(4) Idem, *ibid.*, p. 83.

(5) *Ibid.*, p. 105 et suiv. Nous n'avons cité que M. l'abbé Cochet, parce que dans son ouvrage, *le Tombeau de Childéric*, il a résumé toutes les découvertes faites par les archéologues des divers pays. On peut consulter le mémoire de M. Baudot, *Sur les sépultures des barbares*, p. 22.

» *lamella chalybea*, tomba en morceaux; il ne resta rien que l'or et les pierreries qui » ornaient le fourreau et la poignée (1). »

Chifflet habitait Anvers; c'est dans cette ville qu'il publiait son livre sur le tombeau de Childéric. Or, le pied d'Anvers est de deux cent quatre-vingt-cinq millimètres, la longueur totale de l'épée ne dépassait donc pas soixante et onze centimètres. Si l'on retranche de ce total treize centimètres pour la poignée et trois centimètres pour le bout du fourreau, il ne reste plus que cinquante-cinq centimètres pour la lame, qui était loin d'atteindre, comme on le voit, les quatre-vingts ou quatre-vingt-dix centimètres des épées franques et allemandes. Les épées des barbares étaient longues et pointues; celle de Childéric était courte et ne pouvait piquer, ainsi que l'indique son fourreau, qui se termine en ligne droite. Cette forme de fourreau ne s'est jamais rencontrée dans les épées des barbares. L'épée de Childéric est semblable à celle que porte Aétius dans le diptyque de Monza fait à Constantinople (2); partant de la ceinture, elle ne dépassait pas le genou. Chifflet la comparait, pour la forme, aux courtes épées des Romains sculptées sur la colonne Trajane.

De toutes les épées qui sont sorties des tombeaux mérovingiens, la seule où l'on rencontre une ornementation analogue à celle de l'épée de Childéric fut trouvée à Rue-Saint-Pierre, près de Beauvais; on la conserve dans le musée de cette ville. Cette épée ne peut entrer en comparaison, pour la beauté, avec celle de Childéric, mais enfin on y trouve un ornement traité de la même manière : c'est une petite bande d'or de sept centimètres de longueur, divisée en plusieurs compartiments, dans le sens de la hauteur, par de légères cloisons d'or dont plusieurs sont ondulées et contournées à la pince, et qui porte au centre un quatrefeuille. Toutes les cloisons sont remplies par des verres rouges découpés. Il est à croire, dit M. Danjou, « que cette pièce ornait la partie supérieure du fourreau ou le bas de » la poignée de l'épée» (3). Eh bien, l'épée de Rue-Saint-Pierre, à laquelle cet ornement donnerait la même origine qu'à l'épée de Childéric, ne présente pas plus que celle-ci le caractère des épées franques, et se rapproche des épées de style romain. « Règle générale » pour nous, dit M. Cochet, toutes les épées (franques) que nous avons trouvées dans la » Seine-Inférieure avaient une poignée de bois et n'avaient que cela. Cette règle fut aussi » celle des épées trouvées en Lorraine, en Bourgogne, dans le Beauvaisis, en Picardie, en » Champagne... La seule exception que nous puissions citer pour la France provient de » l'épée qui fut trouvée à Rue-Saint-Pierre, près Beauvais (4). Auprès de la poignée se trou- » vaient deux feuilles d'or très-pur et très-mince portant encore les traces visibles des » lignes parallèles imprimées en creux sur le métal (5). » Ces feuilles d'or avaient dû garnir la poignée. Quant au fourreau, s'il ne se termine pas carrément comme celui de l'épée de Childéric, il est à peu près aussi large en bas qu'en haut, les angles du bout ont été seulement abattus. La lame était brisée, et les morceaux ne paraissent pas se rapporter l'un à l'autre, en sorte qu'il est difficile d'en assigner la longueur exacte; mais, à en juger par le dessin qu'a donné M. Cochet d'une réduction au cinquième de cette épée, la lame n'aurait

(1) *Anastasis Childerici*, p. 199.

(2) Voyez à la SCULPTURE, chap. I, § II, p. 21, et notre planche I.

(3) *Notes sur quelques antiquités mérovingiennes conservées au musée de Beauvais.*

(4) *Le Tombeau de Childéric*, p. 91.

(5) M. DANJOU, *Notes sur quelques antiquités mérovingiennes du musée de Beauvais.*

pas eu beaucoup plus de trente centimètres. Par sa forme comme par son ornementation, l'épée de Rue-Saint-Pierre paraît donc étrangère à l'industrie gallo-franque.

Il nous reste maintenant à démontrer que le travail d'orfévrerie qui enrichit l'épée de Childéric ne saurait être comparé à celui des nombreux bijoux trouvés dans les tombes du cinquième, du sixième et du septième siècle, dont M. l'abbé Cochet a présenté l'étalage. Sur ce point nous ne discuterons qu'avec les pièces, et nous engageons nos lecteurs à nous suivre avec nos planches sous les yeux.

Mais avant de signaler les différences qui séparent le travail de l'épée de Childéric du travail des bijoux de l'époque mérovingienne, nous devons faire connaître ces bijoux. Ils sont, comme nous l'avons déjà dit, de deux sortes : ceux des barbares, et ceux des orfévres aborigènes, successeurs des artistes gallo-romains. On les distingue parfaitement au premier aspect : les premiers ont quelque chose de rude et de primitif; ils appartiennent évidemment à une industrie importée de la Germanie par les barbares qui avaient envahi les provinces de l'empire romain. Les bijoux de cette sorte qui se rencontrent le plus fréquemment sont les fibules, et différentes plaques et agrafes qui devaient décorer le ceinturon ou le baudrier destiné à porter le glaive. Les fibules des barbares sont ordinairement de forme allongée; la partie supérieure s'élargit et présente, soit une petite plaque carrée, soit un segment de cercle d'où partent quatre ou cinq rayons. La tige, plus ou moins large, est courbée pour laisser place à l'étoffe du vêtement qu'elle attachait. Les petits appendices et le crochet qui retiennent l'épingle, placés à la partie postérieure, ne sont pas rapportés ; on n'y trouve ni travail de soudure ni filigrane, tout est fondu d'une seule pièce. La surface est décorée des ornements les plus simples, tels que méandres, zigzags et lignes ponctuées, croisées et contournées, ornements qui sont obtenus, soit par la fonte, soit par une gravure grossière en intaille. Ces fibules sont encore parfois décorées de pierreries, et plus souvent de verroteries retenues, non par une sertissure rapportée et soudée sur le fond, mais par le rabattu du métal soulevé, ou seulement par un mastic. On rencontre encore des fibules plus petites reproduisant, dans la forme la plus grossière, des oiseaux, des chevaux, des animaux fantastiques ; presque tous ont l'œil formé d'une pierre rouge (1). On a encore trouvé des épingles destinées à retenir les cheveux, qui appartiennent à l'industrie barbare, et qui sont traitées dans le même style.

Les Francs, les Burgundes et les Germains étaient essentiellement guerriers et attachaient une grande importance à la beauté de leurs armes; aussi a-t-on recueilli, en fouillant les tombeaux de l'époque mérovingienne, une foule d'objets, boucles, agrafes, plaques et ornements divers, qui avaient dû évidemment servir à la décoration de l'équipement des hommes, et aussi à embellir le harnachement des chevaux.

Ces objets, d'argent, de fer ou de bronze, ont été trouvés, à peu près semblables pour la forme, en Normandie, en Picardie, en Bourgogne, en Suisse, en Belgique, dans le grand duché de Luxembourg, dans tous les pays enfin que les barbares ont occupés après la grande invasion du commencement du cinquième siècle (2).

Les pièces de fer étaient ordinairement recouvertes d'une feuille d'argent très-mince

(1) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares*. Dijon, 1860.
(2) *Ibid.*, p. 29. — M. Cochet, *la Normandie souterraine*, p. 247 et suiv.



Bijoux Gallo-francs

plaquée sur le fer, et décorée de brisures, d'entrelacs, de chevrons, de rubans contournés et de lignes ponctuées. Ces ornements rudimentaires étaient obtenus par l'enlèvement de l'argent à l'aide d'une pointe ou d'un outil tranchant. Les parties enlevées ayant noirci, le travail a pris l'aspect de la niellure ; mais il ne faut pas confondre ce genre de travail, ni avec la niellure, ni avec la damasquinure, qui auraient nécessité la gravure préalable du fer.

Les objets de bronze sont moins ordinaires : ils sont décorés de bossettes, ou têtes de clous hémisphériques, qui n'étaient souvent retenues que par un mastic dans un trou pratiqué sur la pièce pour les recevoir. Quelques-uns sont ornés de verres ou de pierreries incrustés dans le métal et fixés, soit par un mastic, soit par un léger rabattu du métal. Plusieurs sont étamés. Quelques boucles de bronze présentent des ornements et même des figures découpés à jour par le travail de la fonte. Les ornements ne sont pas absolument sans goût, mais les figures d'hommes et d'animaux manquent de toute proportion, et leur incorrection témoigne assez que leurs auteurs n'avaient aucun principe des arts du dessin ; l'exécution est toujours très-grossière (1).

Notre planche XXVII donne la reproduction de deux fibules, nos 3 et 4, d'une épingle à cheveux, n° 5, et de deux fragments plaqués d'argent, nos 6 et 7, appartenant à l'industrie des barbares. Nous avons choisi ces objets parmi les plus beaux qu'on ait rencontrés, au dire de MM. Cochet et Baudot, savants explorateurs des tombeaux mérovingiens (2).

Il y a lieu de croire que, longtemps après leur établissement dans les Gaules, les barbares persistèrent à conserver les formes rudes et sauvages, pour ainsi dire, des différentes pièces décoratives de l'équipement militaire qu'ils tenaient de leurs ancêtres ; car on trouve quelques pièces qui, tout en reproduisant des formes grossières, sont décorées d'une fine damasquinure d'or et d'argent offrant des entrelacs du même style que ceux des lettres ornées des manuscrits du huitième et du neuvième siècle (3). Ces pièces, qui ont dû être faites par des ouvriers gallo-romains, sont rares, et nous pensons qu'elles remontent aux derniers temps de l'époque mérovingienne, et peut-être même au neuvième siècle.

Les bijoux qui proviennent des orfèvres gallo-francs, successeurs des gallo-romains, n'ont rien de commun avec ceux des barbares ; ils sont traités avec un certain goût, ils témoignent d'une certaine élégance, et l'on y reconnaît facilement que ces artistes avaient conservé quelques traditions de l'antiquité : les formes se rattachent aux formes romaines.

On les rencontre en or, en argent et en bronze. La décoration la plus ordinaire de ces bijoux est le filigrane, qui est formé, soit d'un seul fil obtenu à la filière et tordu ensuite plus ou moins, de manière à produire l'effet d'une spirale, soit, mais plus rarement, de deux fils ronds tordus ensemble. Le filigrane, qui présente des dispositions très-variées, est retenu sur le fond des bijoux par une soudure habilement pratiquée (4). Les dispositions funiformes du filigrane sont constantes à l'époque mérovingienne (5). Les bijoux de cette époque sont encore décorés de pâtes de verre opaque de différentes couleurs, ou de

(1) M. Baudot, *Mémoires sur les sépultures des barbares*, p. 36, et planches. — M. Cochet, *la Normandie souterraine*, p. 19, 41 et 249, pl. VII.

(2) Voyez de plus amples détails sur ces objets à la fin de ce volume, au Supplément a l'explication des planches.

(3) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares*, Appendice, planche supplémentaire.

(4) *Ibid.*, p. 40 et 45.

(5) M. Cochet, *Sépultures gaul., rom.*, p. 137 et 180.

tables de verre rouge translucide découpées à froid. M. Baudot assure que, parmi les bijoux mérovingiens de sa collection, il en existe qui sont enrichis non de plaques de verre rouge, mais de véritables grenats de Syrie taillés en table, coupés à la meule et polis sur les deux faces; il faut admettre alors que ces pierres (grenats ou toutes autres pierres rouges) avaient été apportées par la voie du commerce, car l'art de tailler les pierres précieuses était absolument perdu dans les Gaules à l'époque mérovingienne. Au-dessous de ces tables de verre ou de pierre rouge on rencontre quelquefois un paillon d'argent doré et gaufré, à quadrille ou à raies régulières. Les pâtes ou les tables de verre ne sont parfois retenues que par un mastic, mais le plus souvent elles sont serties dans des chatons pleins, soudés sur le fond et rabattus (1). On trouve aussi sur les bijoux mérovingiens quelques parties d'ornementation, comme des croix et des bossettes, exécutées au repoussé (2). On y voit enfin quelquefois des camées antiques sertis comme les pâtes de verre (3), mais le caractère de ces pierres gravées ne permet pas de les attribuer à l'époque mérovingienne; aucune pierre gravée n'a été rencontrée qui ait porté le cachet de cette époque.

Les bijoux que l'on trouve le plus fréquemment sont les fibules, qui étaient le principal ornement des Gallo-Francs : le pauvre, comme le riche, s'en servait pour attacher ses vêtements. Les riches fibules qui appartiennent à l'orfévrerie sont ordinairement de forme circulaire et d'un diamètre de deux à six centimètres; leur épaisseur varie de deux à neuf millimètres. Elles sont ordinairement composées de deux plaques de métal : la plaque supérieure, d'or ou d'argent, est chargée d'ornements; la plaque de dessous est d'un métal moins précieux que la plaque supérieure, et porte l'épingle mobile et le crochet qui servait à attacher le bijou au vêtement. L'espace vide entre les deux plaques est souvent rempli par un mastic; d'autres fois, les deux plaques se touchent et sont réunies par de petits rivets (4). Notre planche XXVII reproduit, n°s 8 à 11, quatre fibules de travail gallo-franc.

A côté de ces fibules, il faut placer de petits médaillons qu'on rencontre plus rarement, mais qui se rattachent aux fibules par la matière dont ils sont faits, par le genre de travail et par l'ornementation. Les uns sont de forme circulaire; d'autres, arrondis par en haut, sont terminés en bas par de petits festons; ils portent tous une bélière qui servait à les suspendre.

Les épingles à cheveux sont très-différentes de celles des barbares, et sont empreintes du style de l'antiquité. Elles se composent ordinairement d'une boule sphérique de métal, vide à l'intérieur, formée de deux parties hémisphériques, dont la réunion est parfaite; la tige ou épingle droite, qu'on passait dans les cheveux, est fixée sur la boule (pl. XXVII, n° 12). On les rencontre encore sous la forme d'un hexaèdre ou d'un dodécaèdre (pl. XXVII, n° 13), et décorées comme les boucles d'oreilles dont nous allons parler (5).

Les boucles d'oreilles sont très-communes. On les trouve en or, en argent et en bronze. L'anneau est ordinairement d'un grand diamètre. Les boutons présentent des formes variées. Ce sont des boules décorées de nœuds ou de nattés de filigranes, des

(1) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares*, p. 40.
(2) *Ibid.*, p. 45.
(3) *Ibid.*, pl. XII, 1.
(4) *Ibid.*, p. 40.
(5) *Ibid.*, p. 63 et 65, et pl. XIII et XV.

hexaèdres, des dodécaèdres, dont chaque face est ornée d'une petite pierre ou d'une table de verroterie, des ovoïdes formés de deux demi-coques jointes par le milieu. Quelquefois le bouton est composé de petites lamelles d'or, qui forment des quadrilles à jour (1). Notre planche XXVII, nos 14 et 15, reproduit deux boucles d'oreilles de travail gallo-franc.

Les bagues et les bracelets se rapprochent des formes de l'antiquité.

Les pièces dont l'ornementation est obtenue par le burin sont très-rares. Nous pouvons en citer une, qui est conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris. C'est une plaque ronde d'or massif, de soixante-trois millimètres de diamètre, découpée à l'intérieur en forme de roue. Au centre est la sainte face du Christ, rendue par un léger relief. Les six rayons de la roue figurent le X et le P grecs, monogramme du Christ; mais le ciseleur, au lieu de terminer la partie supérieure du rho simplement par une boucle, y a ajouté la queue du R romain. L'alpha et l'oméga, découpés à jour, sont attachés aux branches supérieures du X. Divers ornements ciselés et faisant saillie sur le fond champlevé, décorent les branches et les contours de la roue. Les prunelles de la sainte face sont formées par des grenats ou peut-être par des grains de verre rouge; on ne trouve sur cette pièce aucune trace d'émail. Ce monument, que notre planche XXVII reproduit sous le n° 16, peut appartenir au sixième siècle et au septième. Le travail en est rude et n'a aucune analogie avec celui d'une autre pièce du cabinet des médailles, le calice trouvé à Gourdon, qui, par son style, se rattache à l'antiquité (2).

Aucun des bijoux de l'époque mérovingienne n'est émaillé, et c'est à tort que M. Cochet a dit que plusieurs des fibules des barbares avaient été recouvertes d'émail ou rehaussées d'émaux (3). M. Baudot, dans ses descriptions des bijoux trouvés dans des tombes mérovingiennes, s'est aussi parfois servi d'expressions qui feraient croire à des bijoux émaillés; mais M. Baudot, comme il nous l'a déclaré, entendait donner le nom d'émail à des pâtes de verre opaque colorées de différentes couleurs, et fixées à froid sur les bijoux, pour en compléter l'ornementation. La matière de l'émail n'est autre chose évidemment que du verre coloré par des oxydes métalliques; mais on ne peut dire d'un bijou qu'il est émaillé parce qu'il est décoré de pièces de verre coloré serties à froid dans un chaton ou fixées sur le bijou par un mastic (4). Ce qui constitue l'émaillerie, c'est la fusion de l'émail dans des interstices ménagés à l'avance, soit par le cloisonnage, soit par le champlevé, sur une pièce de métal où la matière d'émail coloré est mise en fusion et vient adhérer au métal. On a cependant trouvé quelques pièces véritablement émaillées dans des tombes qui pouvaient appartenir à l'époque mérovingienne; mais ces bijoux remontaient évidemment à une époque antérieure et portaient tous le cachet de l'antiquité. Ils doivent provenir, soit de cette école d'émaillerie primitive gallo-romaine dont a parlé Philostrate, soit de l'Orient. Nous avons déjà agité cette question dans nos *Recherches sur la peinture en émail* (5), et nous la trai-

(1) M. Cochet, *la Normandie*, p. 278, 371. — *Sépultures gaul., rom.*, p. 137, 173, 180. — M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares*, p. 64, 143, pl. XV et XVI.

(2) Voyez plus loin l'article IV de ce paragraphe. Nous avons reproduit le vase et le plateau de Gourdon dans la planche XXX de notre album.

(3) *La Normandie souterraine*, p. 269, 271, 364, 367. — *Le Tombeau de Childéric*, p. 229.

(4) On donne quelquefois le nom de pâte d'émail à des pièces de verroterie serties à froid sur des bijoux. Voyez le titre de l'Émaillerie.

(5) Paris, 1856, p. 92.

terons plus loin dans le chapitre Ier de l'histoire de l'émaillerie. Mais, pour établir immédiatement une comparaison entre les émaux gallo-romains et les bijoux des barbares et des Gallo-Francs de l'époque mérovingienne, il suffit de rapprocher de notre planche XXVII, qui reproduit quelques spécimens de ces deux sortes de bijoux, la planche LXIV (1), où l'on voit, sous les nos 1 à 4, la reproduction de plusieurs émaux gallo-romains, et notamment d'une fibule de bronze émaillée, trouvée il y a quelques années dans un tombeau mérovingien, et qui est conservée dans le musée de Rouen. On se convaincra facilement que ces émaux appartiennent à un art tout autre que celui de l'époque mérovingienne, et qu'ils portent avec eux le cachet de l'antiquité gallo-romaine.

Il faut maintenant nous occuper d'une certaine classe de bijoux mérovingiens qu'on a cru pouvoir comparer à l'épée et aux bijoux exhumés du tombeau de Childéric et attribuer à la même provenance. Ces bijoux sont en effet enrichis de petites plaques de verre rouge, ou même de pierres rouges renfermées dans un cloisonnage d'or ou d'argent ; mais ce cloisonnage, dont l'épaisseur est ordinairement de plus d'un millimètre, n'offre que des lignes droites tracées à la règle, des cercles ou des segments de cercle fournis par le compas ; il ne saurait entrer en comparaison avec le cloisonnage si mince, si délicat de l'épée et des bijoux de Childéric, dont les dispositions capricieuses, ondulées à la pince, les quatrefeuilles, les ornements losangés, les festons et les étoiles, accusent, pour cette époque, un cachet tout oriental.

Le petit cordonnet granulé qui borde la plaque inférieure des abeilles et des autres bijoux du tombeau de Childéric ne se rencontre pas non plus dans ces bijoux mérovingiens à cloisons d'or (2). M. Cochet, qui n'a peut-être jugé de ce cordonnet que par le dessin qui lui avait été envoyé de Paris, le croit exécuté avec le filigrane, qui était universellement employé par les orfévres gallo-francs (3) ; mais ce cordonnet n'est pas le résultat d'un fil tordu en spirale ou de deux fils roulés l'un sur l'autre et rapportés sur les pièces ; les granules qui le forment sont obtenus par la lime ou par un poinçon gravé frappé par le marteau : c'est ce granulé que l'on voit sur les bijoux de Monza, et généralement sur tous ceux dont l'origine grecque est incontestable (4).

Les artistes gallo-romains qui ont fait des bijoux enrichis de verroteries cloisonnées d'or, n'ont jamais su établir ces verroteries que sur des pièces plates ou à peu près plates ; mais, parmi les boutons et autres ornements qui sortirent du tombeau de Childéric, il y en avait dont le dessin était conique et qui présentaient quelques parties hémicylindriques ; le verre et le cloisonnage ondulé épousaient ces formes, qu'on ne rencontre pas dans les bijoux cloisonnés gallo-francs (5). L'ardillon de boucle que possède le Musée du Louvre (pl. XXVI, n° 10) est encore un objet unique, en ce que le dessus est décoré de verroteries rouges cloisonnées, même dans la partie recourbée en forme de crochet. « Cette incrustation de » l'ardillon est une chose insolite en archéologie, dit M. l'abbé Cochet ; c'est un détail à peu » près particulier au trésor de Childéric. L'Angleterre (FAUSSETT, *Invent. sepult.*) nous offre

(1) Au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § II, art. 2 dans le 3e volume.
(2) Voyez les planches de l'*Anastasis Childerici*, p. 141, 204, 226, 236, et notre planche XXVI, fig. 4 à 13.
(3) *Le Tombeau de Childéric*, p. 184.
(4) Voyez plus loin, chapitre II, § V.
(5) Voyez la planche de la page 226 de l'*Anastasis Childerici*, et notre planche XXVI.

» bien des talons d'ardillons ornés de brillants, mais je ne connais pas une seule aiguille ou » pointe d'ardillon parée de verroteries, parmi toutes les découvertes modernes faites en » France, en Belgique, en Suisse, en Allemagne et en Angleterre (1). » M. Cochet signale ensuite, d'après les reproductions de Chifflet, une autre boucle dont la forme ne s'est non plus jamais présentée parmi les nombreux objets de même nature trouvés dans les tombeaux francs, saxons et germains. (Nous la donnons pl. XXVI, n° 14.) Le travail de l'épée et des bijoux de Childéric est donc tout à fait insolite, suivant l'expression de M. Cochet, quand on veut le comparer au travail des épées et des bijoux des Francs et des Gallo-Francs. Nous ne pouvons mieux faire apprécier à nos lecteurs la différence essentielle qui existe entre les pièces d'orfèvrerie mérovingienne enrichies de pierres et de verres rouges cloisonnés et celles du tombeau de Childéric, que de placer sous leurs yeux, dans notre planche XXVII, fig. 17, 18 et 19, la poignée de l'épée, celle du coutelas et une boucle du ceinturon trouvés à Pouan, près d'Arcis-sur-Aube (2). Ces pièces, toutes d'or, proviennent d'un guerrier de l'époque mérovingienne enseveli en cet endroit ; elles ont paru, à tous ceux qui en ont parlé, offrir un travail complétement analogue à celui de l'épée du roi franc. Mais dans les armes de Pouan, comme dans les autres bijoux cloisonnés gallo-francs de l'époque mérovingienne, le travail du cloisonnage est épais et tracé à la règle et au compas, ce qui n'offrait aucune difficulté pour la taille du verre ou des pierres rouges destinés à remplir le cloisonnage d'or. On ne voit non plus dans les armes de Pouan, ni dans aucun des bijoux mérovingiens, qu'on a voulu comparer à l'épée et aux bijoux de Childéric, aucune pierre fine qui ait été taillée et fouillée pour être adaptée spécialement à la pièce dont elle devait compléter l'ornementation. Aucun des archéologues qui ont attaqué l'opinion que nous avons émise sur la provenance byzantine de cette épée n'a répondu à cette preuve, que nous avons tirée de l'existence sur le bout du fourreau d'une cornaline blanche d'une seule pièce, taillée et évidée tout spécialement pour servir à sa décoration, et qui n'aurait pu être travaillée dans

(1) *Le Tombeau de Childéric*, p. 240. Voyez notre planche XXVI, fig. 10.

(2) En 1842, un ouvrier occupé à extraire de la grève dans le voisinage de la vallée de l'Aube, près de la commune de Pouan, rencontra, à une profondeur de quatre-vingts centimètres de la surface du sol, des ossements humains, deux lames de fer oxydées et des bijoux et ornements d'or d'un poids considérable : un collier, un bracelet et deux boucles d'or massif ; une bague d'or de forme romaine, dont le chaton portait le mot HEVA ; neuf pièces d'or décorées, soit de verres, soit de pierres rouges cloisonnés ; une épée de sept centimètres et demi de largeur et de quatre-vingts centimètres de longueur, dont la poignée d'or est enrichie au pommeau et à l'extrémité inférieure de plaques de pierres rouges cloisonnées, et un coutelas dont la poignée d'or est décorée au pommeau de verres rouges cloisonnés. Dans une dissertation fort intéressante (*Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451*, Paris, 1860), M. Peigné-Delacourt a cherché à établir que la bataille où fut vaincu Attila avait été livrée à Pouan et aux environs, et, partant de là, il a attribué à Théodoric, roi des Wisigoths, tué dans cette bataille, les armes et les bijoux trouvés à Pouan. En admettant qu'il fût démontré et reconnu que la célèbre bataille de 451 ait été livrée à Pouan, rien ne vient établir que les armes et les bijoux qui ont été trouvés en cet endroit soient ceux de Théodoric. Beaucoup d'opinions se sont produites sur le mot HEVA, gravé sur la bague d'or trouvée avec les armes : on lui a donné la signification de chef, de maître ; on l'a considéré comme l'impératif du verbe *heven*, abattez, frappez. Nous partagerions plutôt l'avis de MM. de Longpérier, Max Müller d'Oxford, et J. Quicherat, qui ont vu dans ce mot un nom d'homme wisigoth. Ceci écarterait l'attribution des armes de Pouan au roi Théodoric. Nous n'avons donc pas dans la trouvaille de Pouan une pièce pour révéler la date de l'enfouissement de ce trésor, comme le faisait l'anneau sigillaire de Childéric. Ce qui est constant, c'est que les armes de Pouan ont tout à fait le caractère des armes des guerriers de l'époque mérovingienne francs ou wisigoths, sortis de la Germanie, mais elles peuvent aussi bien appartenir au sixième siècle qu'au cinquième. M. Peigné-Delacourt a donné dans son ouvrage des gravures en lithochromie des armes et de tous les bijoux trouvés à Pouan.

les Gaules, ni même en Italie, à cette époque (1). Les armes de Pouan, de même que la plupart des bijoux mérovingiens décorés de verre ou de pierres rouges cloisonnés (2), ne sont que des imitations plus ou moins grossières, plus ou moins heureuses des bijoux byzantins apportés dans les Gaules au cinquième siècle et au sixième, soit comme présents adressés par les empereurs d'Orient aux rois et princes de l'Occident, soit par la voie commerciale. Aussi l'épée de Pouan présente-t-elle dans sa forme le caractère des épées des barbares ; elle est large de sept centimètres, longue de quatre-vingts, et se termine en pointe très-aiguë.

M. de Lasteyrie, dont les opinions en matière d'art ont beaucoup d'autorité, a prétendu que la joaillerie à décoration de verre cloisonné n'avait été pratiquée en aucun pays que par des peuples d'origine nordo-germanique (3). Le verre coloré se prêtait trop bien à la décoration des œuvres de l'orfévrerie, pour qu'on n'eût pas cherché partout à l'utiliser, avant que le moyen de le parfondre dans les interstices d'un réseau de métal eût été découvert. L'histoire byzantine nous fournit un argument contre cette opinion absolue, qui veut que cette orfévrerie de verre cloisonnée soit de provenance germanique. « Le grand » Constantin, dit l'auteur anonyme qui a écrit au onzième siècle sur les antiquités de Con- » stantinople, éleva sur une colonne la croix dorée, enrichie par-dessus de pierres fines et » de verres, διὰ ὑέλων, qui est dans le Philadelphion, sur le type de celle qu'il vit dans le » ciel (4). » Ainsi, avant que les procédés de l'émaillerie eussent été connus à Constantinople, ce qui n'eut lieu au plus tôt que sous Justin Ier (518 † 527), les orfévres byzantins employaient le verre concurremment avec les pierres à la décoration des pièces d'orfévrerie. C'est ce qu'on rencontre dans l'épée de Childéric. Ne voit-on pas d'ailleurs dans les collections un grand nombre de bijoux antiques provenant de l'Égypte et de l'Italie, dont l'ornementation est composée de verroteries, soit rouges, soit de toute autre couleur, cloisonnées d'or? Saint Éloi, qui était de l'école gallo-romaine, comme le reconnaît M. de Lasteyrie (5), n'employait-il pas les verres colorés dans l'ornementation de ses bijoux (6)? Comment admettre dès lors que les barbares qui occupaient le nord de la Germanie aient été les seuls à renfermer le verre dans des cloisons de métal pour décorer leurs bijoux ? Nous devons faire observer encore que, si l'on trouve quelques parcelles de verre dans la décoration des bijoux des barbares, le système de cloisonnage ne se rencontre réellement que dans l'orfévrerie gallo-franque et dans des bijoux qu'on ne peut attribuer qu'à l'industrie des orfévres aborigènes, héritiers des procédés gallo-romains. Se battre et piller, voilà ce qui fut pendant longtemps l'unique occupation des peuplades du Nord. L'art leur était inconnu, et ils n'ont apporté avec eux que des bijoux grossiers. Pour justifier de l'habileté des Germains dans l'orfévrerie cloisonnée de verroteries, M. de Lasteyrie a cité un petit coffret appartenant à l'église de Saint-Maurice en Valais, et qui porte le nom des orfévres qui l'ont fabriqué, Undiho et Ello, noms qui n'ont rien d'une origine méridionale ou latine, ajoute le savant

(1) Voyez notre planche XXVI, fig. 4.

(2) Nous présentons quelques-uns de ces bijoux dans notre planche XXVII.

(3) M. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar*. Paris, 1860.

(4) Ap. Banduri, *Imper. orientale*, t. I, p. 19. — Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, § iii, art. 3.

(5) *Description du trésor de Guarrazar*, p. 34.

(6) Voyez plus haut, page 246, la description de la croix faite par saint Éloi pour Saint-Denis.

archéologue. Mais on ne saurait d'abord donner le nom d'orfévrerie cloisonnée à celle de ce coffret. Les tables de verre ou de pierre rouge dont il est décoré, taillées sous différentes formes, sont encadrées dans des filets d'or, assez épais, disposés en lignes droites. Ensuite il faut faire attention que les plus anciennes pièces du trésor de Saint-Maurice remontent à Charlemagne; quatre siècles s'étaient écoulés à cette époque depuis l'invasion des barbares, et l'Allemagne méridionale possédait alors d'habiles artistes dans certaines abbayes. Le monastère de Saint-Gall notamment, peu éloigné de Saint-Maurice, avait parmi ses moines des sculpteurs, des orfévres, des peintres, et le célèbre Tutilo, moine de ce monastère, dont nous parlerons plus loin, aurait pu, tout aussi bien que ses confrères Undiho et Ello, fabriquer ce joli coffret, qui par son style ne saurait appartenir qu'au neuvième ou au dixième siècle, et ne peut avoir été produit par les auteurs des grossiers bijoux dont se paraient les envahisseurs de la Gaule.

Avant de terminer ce qui a rapport aux bijoux à ornementation de verre cloisonné, nous devons dire quelques mots des deux pièces qui présentent le plus d'intérêt parmi le petit nombre de celles que nous regardons comme de la même provenance que l'épée de Childéric : à savoir, la fibule trouvée par Faussett en 1771, dans le Kent, et la plaque du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris. La fibule est un médaillon circulaire de huit centimètres environ de diamètre, qui est enrichi de verres rouges et bleus cloisonnés de filaments d'or; un listel qui fait bordure est couvert d'ornements contournés dans un style tout oriental; au revers, l'aiguille est retenue par une tête de chameau ou de dragon, dont il serait impossible de trouver l'analogue dans les compositions gallo-romaines ou gallo-franques. Quant à la plaque du cabinet des médailles, nous l'avions déjà signalée, dans l'introduction qui précède notre *Description des objets d'art de la collection Debruge* (1), comme étant la plaque du manteau de Childéric, et, depuis, M. Vallet de Viriville a publié une reproduction en couleur de ce bijou (2), en émettant l'opinion qu'on doit le considérer comme une pièce pectorale semblable à celle que l'on voit sur la poitrine de Childéric, dans la figure gravée sur l'anneau sigillaire provenant de son tombeau.

Cette pièce, de dix centimètres de largeur, n'en comporte que neuf en longueur; mais la cassure du bas annonce évidemment qu'elle n'est qu'un fragment, et nous croyons qu'elle devait avoir une longueur double de celle qu'elle offre aujourd'hui. C'est un réseau à jour formé par des battes d'or qui cloisonnent des tables de verre, de couleur rouge pour la plupart; on y trouve cependant quelques parties du réseau remplies par des verres bleus et verts. Les cloisons d'or sont presque aussi minces que celles de l'épée de Childéric, et ont un millimètre et demi environ de profondeur sur champ. La pièce est divisée, dans le sens de la largeur, en cinq compartiments inégaux tracés par des lignes droites parallèles. Le premier, le troisième et le dernier des compartiments offrent chacun trois trous carrés, ronds ou ovales, contournés par des chatons qui devaient retenir des pierres précieuses aujourd'hui enlevées; le surplus du champ, dans ces trois compartiments, est rempli par des arcades à meneaux; le cloisonnage des deux compartiments intermédiaires figure des cercles dont l'intérieur est découpé par des cloisons figurant, soit des segments de cercle

(1) Paris, 1847, p. 117.

(2) *Revue archéologique*, t. XIV, p. 286. Le lithographe qui a tracé le dessin publié a grossi les traits d'or du cloisonnage. M. DE LINAS a donné aussi une reproduction de cette plaque dans les *Œuvres de S. Éloi* (Paris, 1864, p. 114).

qui se touchent, soit des figures capricieuses contournées. L'ensemble est renfermé dans une bordure présentant des triangles dans le haut, et, sur les côtés, des demi-cercles remplis par des fleurons à trois feuilles. Cette ornementation capricieuse et variée n'a aucune analogie avec celle des bijoux cloisonnés gallo-francs.

Les dessins du cloisonnage de cette plaque diffèrent, il est vrai, de ceux qui sont tracés dans les bijoux de Childéric ; mais qui ne sait que la variété est précisément le témoignage d'une industrie avancée? Quant au travail de la sertissure, il est analogue à celui des bijoux du prince franc, et se rapproche aussi de celui de la belle coupe de Chosroès I[er], roi de Perse, de la dynastie des Sassanides (531 † 579), qui est conservée à côté de la plaque à la Bibliothèque nationale de Paris. Tout indique donc que cette plaque est d'une origine étrangère à la Gaule.

Si rien n'établit qu'elle soit sortie du tombeau de Childéric, il nous paraît constant, au moins, qu'elle a dû servir à l'ornement d'un manteau ou d'une chlamyde. Les chlamydes, et même d'autres vêtements des empereurs et des dignitaires dans l'empire d'Orient, étaient enrichis, à la hauteur de la poitrine, d'une pièce oblongue qui prenait ordinairement la forme quadrangulaire. Cette pièce, qui portait le nom de tablion, το ταβλίον (1), était le plus souvent d'une étoffe qui différait de couleur avec celle de la chlamyde, et qui était rapportée sur ce vêtement ; le tablion était quelquefois formé de fils d'or, de pourpre ou de soie, tissés avec l'étoffe de la chlamyde même. Les chlamydes impériales et celles des patrices étaient ornées d'un tablion exécuté en or, χλανίδια χρυσόταβλα (2), et souvent enrichi de pierreries et de perles, comme on le voit dans la plaque d'ivoire de la Bibliothèque nationale reproduisant l'empereur Romain IV et sa femme Eudoxie (3), et dans un grand nombre de miniatures des manuscrits grecs. La plaque du cabinet des médailles n'était autre chose qu'un tablion de ce genre.

IV

Le vase et le plateau de Gourdon.

On s'est plu à ranger parmi les productions de l'industrie gallo-franque le vase et le plateau d'or trouvés à Gourdon, et que possède le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (4) ; occupons-nous donc de ces objets, bien que, dans notre opinion, ce ne soit pas à cette place qu'ils devraient être décrits.

En 1845, une jeune bergère du village de Gourdon, situé dans l'arrondissement de Châlon-sur-Saône (ancien royaume de Bourgogne), découvrit un riche trésor placé presque à fleur de terre, sous une large brique romaine. On ne sait pas exactement ce que contenait alors ce dépôt, dont la trouvaille fut l'occasion de grands débats judiciaires ; mais ce qui est certain,

(1) On peut voir le tablion sur la chlamyde de David et sur celles des deux empereurs figurés dans nos planches XLV et XLVII, 2e volume.

(2) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.* Bonnæ, p. 142, 277, 574, 575 et passim.

(3) Voyez plus haut, au titre de la Sculpture, chap. I, § II, p. 51.

(4) Nos 2539 et 2540 du Catalogue de M. Chabouillet. Paris, 1858.

c'est qu'on y trouva un petit vase et un plateau d'or massif, accompagnés de cent quatre médailles d'or des empereurs d'Orient, dont une de Léon (457 † 474), une de Zénon (474-491), soixante-dix-sept d'Anastase († 518) et vingt-cinq de Justin I[er] (518 † 527).

Le vase a sept centimètres et demi de hauteur ; il est composé d'une coupe supportée par un pied conique. La coupe est profonde et cannelée par le bas. Au-dessus des cannelures, la panse est décorée de six feuilles de deux sortes disposées alternativement : les unes, larges et en forme de cœur, sont formées par des verres ou des pierres rouges en table (1) ; les autres, qui épousent la forme de la feuille de vigne, sont en turquoises, décomposées par le temps et l'humidité de la terre. Ces feuilles sont enlacées dans un cordonnet qui serpente autour d'elles et les sépare. Ce cordonnet n'est pas un filigrane tordu en spirale, comme on en voit tant sur les bijoux gallo-francs, mais un gros fil d'or granulé, qui a été soudé sur le fond. Cette ornementation circulaire est encadrée entre deux fils d'or mobiles, qui sont retenus aux flancs du vase par seize petits anneaux dans lesquels il est passé.

Le pied est sillonné de cannelures à arêtes vives et réuni à la coupe par un gros cordonnet granulé. Deux anses élégantes sont attachées à la panse du vase ; la partie supérieure reproduit une tête de griffon aux yeux de grenat, dont le bec s'appuie sur le bord de la coupe.

Le plateau est un parallélogramme, dont les grands côtés ont un peu plus de dix-neuf centimètres, et les petits un peu moins de treize. Il a une profondeur de seize millimètres au-dessous de sa bordure. Cette bordure, de deux centimètres de largeur, est décorée sur tout son contour extérieur d'un cordonnet granulé ; le dessus offre aux angles quatre trèfles entre lesquels se déroule une chaîne de losanges ondulées à la pince, et formant autant de cloisons d'or rapportées et soudées sur le fond. La chaîne de losanges est renfermée entre deux lignes de petits cercles d'or exécutés de la même manière. Les losanges et les cercles d'or cloisonnent des tables de verre; plusieurs sont détruites. Sur le fond du plateau, on voit, à chacun des quatre angles, un cœur, un peu en relief, exécuté en turquoises aujourd'hui décomposées ; et, au centre, une croix pattée, également saillante, et formée par des verres rouges. La croix et les chatons qui sertissent les cœurs sont bordés d'un cordonnet granulé soudé sur le fond.

Le plateau repose sur une élégante petite galerie d'or à jour, de huit millimètres de hauteur. Cette galerie se rattache par son style aux productions antiques. On trouve des découpures du même genre autour de certaines médailles appartenant à l'antiquité (2) : mais on ne rencontrera jamais rien dans les bijoux mérovingiens, gallo-francs ou barbares, qui se rapproche de cette jolie galerie. Nous avons fait reproduire le vase et le plateau Gourdon dans la planche XXX de notre album.

Sur la question de savoir quel est l'âge et quelle est l'origine de ces monuments, nous ne saurions mieux dire que M. Rossignol, qui a décrit le premier le trésor de Gourdon, en le

(1) Dans l'introduction qui précède notre *Description des objets d'art de la collection Debruge* (Paris, 1847, p. 118), nous avons dit que ces feuilles étaient en émail. La similitude du travail du vase et du plateau de Gourdon avec l'épée de Childéric, que nous considérions alors comme émaillée, nous avait induit à cette erreur.

(2) Nous pouvons citer celles du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris, n[os] 2560 à 2563 du Catalogue de M. Chabouillet.

signalant au ministre de l'instruction publique (1). «Les médailles qui ont été trouvées avec » le vase et le plateau, dit M. Rossignol, donnent une réponse péremptoire. En effet, à l'ex» ception de deux pièces un peu plus anciennes, dont l'une est de Zénon et l'autre de Léon, » toutes les autres, au nombre de cent deux, sont d'Anastase et de Justin, son successeur, » qui a régné de 518 à 527 sur le trône de Constantinople. Les plus anciennes sont plus ou » moins usées par le frottement, on voit qu'elles ont longtemps circulé ; les dernières, celles » de Justin, ont les traits vifs, les lettres anguleuses ; la circonférence est fraîchement cou» pée ; quinaires et sous d'or sont à fleur de coin : on dirait qu'ils ont passé de l'atelier du » monnayeur dans les mains de celui qui les a enfouis. S'il n'y avait qu'une pièce monnayée, » elle n'eût donné qu'une indication de peu de valeur; mais il y en avait une quantité con» sidérable ; ce sont autant d'inscriptions qui se répètent et se soutiennent ; il faut en accep» ter la signification, et placer entre 518 et 527 l'époque où le trésor a été caché.

» Sigismond était alors roi de Bourgogne et patrice de Justin pour cette partie des » Gaules (2) ; Anastase, en conférant à Clovis cette dignité, lui avait fait don d'une couronne » d'or. Nos annales ne disent pas ce que reçut Sigismond du successeur d'Anastase ; mais si » nous rappelons que la question religieuse dominait alors toutes les questions dans la Gaule » comme en Orient, où Justin poursuivait l'arianisme que Sigismond venait d'abandonner, » ne peut-on pas raisonnablement supposer que les religieuses dépouilles de Gourdon sont » une partie du don impérial ? Quel intermédiaire plus naturel entre Sigismond de Bour» gogne et Justin de Constantinople ?

» Le caractère des vases de Gourdon est antique, et les médailles qui les accompagnent » fixent notre attention entre 518 et 527, sous le règne de Justin. Ce qui se passait alors dans » nos contrées (la Bourgogne) était certes de nature à faire cacher les trésors, surtout ceux » des rois. La Bourgogne est envahie au midi par une armée de Théodoric et au nord par les » enfants de Chlotilde. Sigismond est trahi et battu ; il se cache, et les moines d'Agaume le » livrent avec sa famille aux mains des Francs, qui l'égorgent. Tout fut mis à feu et à sang ; » on passa au fil de l'épée les enfants, les femmes, les vieillards ; on pilla les églises comme » les palais. Les Francs ne quittèrent la malheureuse Bourgogne qu'après l'avoir entière» ment ruinée (3). Ceci se passait en 524, précisément sous le règne de Justin, dont les mé» dailles, les dernières du trésor, ont une fraîcheur que la circulation ne leur avait pas » encore fait perdre, et sont toutes frappées au même coin, tandis qu'il y en a plus de trente » pour Anastase. »

On a vu plus haut que les dons faits par les empereurs byzantins aux princes et aux ambassadeurs étrangers étaient toujours accompagnés de pièces de monnaie d'or présentées dans un riche bassin. Les pièces d'Anastase, de Léon et de Zénon, usées par la circulation, étaient parvenues au possesseur du trésor par la voie des échanges usuels ; mais quant aux pièces de Justin, elles sont, sans exception, de la plus grande fraîcheur ; elles ont dû par

(1) *Lettre à M. le comte de Salvandy, ministre de l'instruction publique, sur le trésor de Gourdon*, par M. Rossignol, membre de la Société d'archéologie de Châlon-sur-Saône. Châlon-sur-Saône, 1846.

(2) Les lettres de Sigismond à l'empereur Anastase, qui se rencontrent parmi celles de saint Avit, évêque de Vienne, démontrent les relations qui existaient entre Sigismond, en sa qualité de patrice, et les empereurs d'Orient. (*L'Art de vérifier les dates*. Paris, 1784, t. II, p. 424.)

(3) *Gesta regum Francorum.*

conséquent parvenir toutes en même temps entre les mains du propriétaire du trésor. Il faut aussi faire attention que des pièces d'orfévrerie d'or massif de l'importance de celles qui ont été trouvées à Gourdon ne pouvaient à cette époque appartenir qu'à des souverains. Rien donc que de très-vraisemblable dans cette supposition que les pièces d'or auraient été offertes par l'empereur Justin à son patrice Sigismond, roi de Bourgogne, sur ce plateau à croix gemmée qui devait recevoir ensuite une destination religieuse. Si cette solution de la question d'origine ne reposait que sur ces probabilités, elle pourrait ne pas paraître incontestable, mais elle s'appuie aussi sur le style et les procédés d'exécution des monuments.

Le petit vase appartient certainement, par sa forme et par son style, à l'antiquité, et pourrait être aussi bien l'œuvre d'un orfévre gallo-romain que d'un orfévre byzantin; mais l'orfévre gallo-romain aurait encadré les feuilles de pierres fines, qui décorent la panse du vase, par des filigranes, c'est-à-dire par des fils d'or très-menus tortillés en spirale, suivant les procédés de fabrication en usage dans les Gaules au sixième siècle et au septième, tandis que l'artiste byzantin a enveloppé ses pierres, non dans un filigrane, mais dans ce cordonnet granulé que l'on rencontre sur les bijoux sortis du tombeau de Childéric et sur tous les bijoux byzantins, comme nous l'avons déjà fait remarquer.

Quant au plateau, son exécution est loin de présenter la délicatesse qui caractérise le travail de l'épée et des bijoux de Childéric ; mais les procédés d'exécution et le style de l'ornementation présentent une telle analogie, qu'il est impossible de ne pas attribuer la même origine aux pièces du trésor de Gourdon et aux bijoux sortis du tombeau de Tournay. Ces losanges, dont les faces sont ondulées, appartiennent essentiellement à l'ornementation orientale ; on les retrouve, avec une variante dans les ondulations, sur l'anneau qui décore le fourreau de l'épée de Childéric ; on les voit encore, exécutés en émail, sur le reliquaire byzantin de Limbourg (1), mais jamais sur les bijoux gallo-francs, où rien n'est livré au caprice de l'imagination de l'artiste, et dans lesquels la règle et le compas déterminent toutes les combinaisons. Ces pierres ou plaques de verre rouge, et les turquoises taillées en forme de trèfles, de feuilles et de cœurs, sont également insolites dans l'orfévrerie gallo-franque.

Le style et les procédés d'exécution des bijoux de Gourdon venant à l'appui des déductions historiques, nous devons reconnaître ces deux pièces d'orfévrerie comme des productions de l'industrie orientale. Comment s'étonner d'ailleurs que des pièces d'orfévrerie byzantine aient existé en Occident au cinquième et au sixième siècle? Ce qui serait tout à fait extraordinaire, ce serait de n'en pas rencontrer là. Au milieu d'un monde qui se renouvelait par d'effroyables calamités, l'art était tombé, en Occident, au dernier degré d'avilissement ; tous les artistes de renom, fuyant devant la barbarie, durent chercher un asile à Constantinople, le seul point où l'art et le luxe brillaient encore. L'empire d'Orient exerça alors une influence considérable sur le goût des barbares, qui devinrent les maîtres de l'Europe. Tous les regards étaient tournés vers Constantinople, qui inonda longtemps encore l'Occident des riches produits de son industrie. Tous les chefs des tribus barbares envahissantes briguaient les faveurs et les dons de l'empereur, qu'ils cherchaient à imiter et dont ils empruntaient le costume. Les productions de l'orfévrerie, si faciles à transporter et toujours recherchées des riches et des puissants de la terre, durent être comprises pour une large part dans les im-

(1) *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 337. Voyez ci-après la description de quelques monuments subsistants de l'orfèvrerie byzantine, chap. II, § 5.

portations byzantines, et doivent se rencontrer dès lors assurément parmi les objets de l'époque mérovingienne qui ont pu, à travers tant de périls divers, parvenir jusqu'à nous. Il suffit seulement de les distinguer des productions dues à l'industrie des barbares et de celles qui appartiennent aux orfévres gallo-francs de la décadence. Nous espérons avoir mis sur la voie en signalant le cachet qui caractérise les unes et les autres.

V

Le trésor de Guarrazar.

On a vu, dans l'historique que nous avons tracé de l'orfévrerie durant l'époque mérovingienne, que les rois des Wisigoths qui, après la grande invasion du cinquième siècle, s'étaient établis dans les provinces méridionales de la Gaule et en Espagne, étaient devenus de grands amateurs des productions de cet art (1); une trouvaille importante est venue démontrer que leurs successeurs avaient hérité de leur goût.

Dans les derniers mois de l'année 1858, un officier français, dont la résidence est fixée en Espagne, entreprit quelques fouilles dans un terrain acquis par lui aux environs de Tolède, au lieu dit la Fuente de Guarrazar. Les premiers travaux ayant fait trouver de petites couronnes en treillis d'or, de nouvelles recherches furent entreprises et amenèrent la découverte d'un précieux trésor, composé de huit couronnes d'or massif d'un poids considérable, rehaussées de saphirs, de perles fines et de pierreries de toute sorte. Apportées à Paris en 1859, ces couronnes furent acquises par le ministre d'État pour le musée de l'hôtel de Cluny, où elles sont exposées. En 1860, de nouvelles fouilles mirent au jour une neuvième couronne, qui a été également acquise par le ministre d'État et réunie aux premières.

La plus grande et la plus riche de ces neuf couronnes est aussi la plus intéressante, puisque la singulière inscription qui s'y trouve attachée a révélé le nom de son premier possesseur, et a fourni en conséquence la date de sa fabrication.

Cette couronne se compose d'un double bandeau d'or de dix centimètres de hauteur et de vingt et un centimètres de diamètre, s'ouvrant à charnière. Le contour est enrichi de trente gros saphirs d'Orient, d'une très-belle eau, disposés en trois lignes, et alternant avec autant de perles fines d'une grosseur peu commune. Cet ensemble est renfermé entre deux bordures d'or figurant des cercles dont l'intérieur est découpé par quatre segments de cercle; ces cloisons renferment des pierres rouges et quelques pierres bleues. Un cordon d'or, autour duquel est tortillé un fil d'or très-fin, termine en haut et en bas la bordure de la couronne. Ce cordon n'est pas ciselé sur l'or du bandeau, mais rapporté. La paroi extérieure du bandeau a été légèrement soulevée entre les saphirs et les perles, et sur ces bossages repoussés l'orfévre a découpé des palmettes dont les jours sont remplis par des tables de pierres rouges semblables à celles de la bordure. La feuille d'or intérieure du bandeau est unie.

M. de Lasteyrie, dans un travail fort important sur le trésor de Guarrazar (2), a désigné

(1) Voyez plus haut, p. 237 et 239.

(2) *Description du trésor de Guarrazar*. Paris, 1860.

comme n'étant que du verre les matières colorées qui garnissent les cloisons de la bordure et les palmettes du bandeau. M. Edmond du Sommerard, conservateur du musée de Cluny, pense au contraire que ces matières, qui présentent l'aspect de la cornaline, sont des pierres rouges de Carie, du genre de celles qu'Anastase le bibliothécaire désigne sous le nom de *gemmæ alabandinæ* (1). M. du Sommerard, par sa position, a été à même d'examiner les pierres de la couronne et de faire des essais pour s'assurer de leur nature, et il nous a assuré qu'elles ne pouvaient être rayées par une pointe d'acier, comme le serait le verre.

Pline range les pierres alabandiques dans la classe des escarboucles ; on les trouvait de son temps près d'Orthosie, ville de Carie, mais on les taillait à Alabanda. Dans un autre passage, il dit que ces pierres sont foncées et qu'elles ont l'aspect de la couleur pourpre (2). Rien ne s'oppose à ce que la taille des pierres rouges de Carie, qui ont la couleur du grenat foncé, n'ait continué à être exécutée à Alabanda sous les empereurs byzantins, et que ces pierres, ainsi préparées, n'aient été apportées par le commerce en Italie, dans les Gaules et en Espagne, et employées par les orfévres de ces pays dans les pièces d'orfévrerie qu'ils confectionnaient.

Revenons à la description de la grande couronne du musée de Cluny.

Au cercle inférieur de la couronne sont attachées vingt-quatre chaînettes d'or qui en garnissent ainsi tout le contour. Chacune des chaînettes tient en suspens une lettre exécutée en or et dont le dessus est garni de petits morceaux de verre rouge cloisonnés par des traits d'or ; ces lettres forment l'inscription suivante : RECCESVINTHUS REX OFFERET. Le roi Reccesvinthe a conquis une place importante dans la dynastie des rois goths d'Espagne. Associé, en 649, à la puissance souveraine par son père Chindesvinthe, il régna seul à la mort de celui-ci, en 653, et fut alors sacré par saint Eugène, évêque de Tolède. Il mourut en 672. Reccesvinthe était donc contemporain de saint Éloi († 663).

A chaque lettre est attachée une pendeloque formée d'un saphir violacé, en forme de poire, qui tient à un ornement d'or décoré d'une pâte de verre.

La couronne est suspendue par quatre chaînes d'or, ayant chacune cinq chaînons d'un beau travail qui offrent un ornement découpé à jour. Les quatre chaînes se rattachent à un double fleuron d'or enrichi de douze pendeloques de saphirs, et surmonté d'un chapiteau de cristal de roche finement travaillé ; au-dessus s'élève une boule de la même matière qui reçoit l'anneau de suspension. Une chaînette d'or, fixée au fleuron, tient en suspens, au centre, et un peu au-dessous de la couronne, une riche croix dont la face principale est ornée de six gros saphirs et de huit perles fines. Les saphirs sont montés à jour et sertis dans des griffes élégantes qui se terminent en forme de fleurs de lis. Les perles, disposées deux par deux aux extrémités des quatre branches de la croix, sont enchâssées dans de petits cylindres d'or. Au pied et aux deux bras de la croix se rattachent des pendeloques semblables à celles qui terminent les lettres de l'inscription. Le revers de la croix est finement travaillé et présente six motifs de rosaces à jour qui correspondent avec la place occupée par les saphirs sur la face antérieure. On y voit une charnière et la naissance d'une attache qui peut faire supposer que cette croix avait servi de fibule. Nous avons fait reproduire la cou-

(1) *Catalogue et description des objets d'art exposés au musée de Cluny.* Paris, 1861, p. 350.

(2) PLINIUS, *Natur. Hist.*, lib. XXXVII, § 25, et lib. XXXVI, § 13. Paris, 1850, p. 551 et 510.

ronne, une partie de ses chaînes et sa croix dans la planche XXXII de notre album (1).

Des autres couronnes du trésor de Guarrazar, la seule qui soit vraiment importante est celle dont la croix porte le nom de Sonnica, et qu'on s'était plu, dans l'origine de la découverte, à considérer comme étant la couronne de la reine. Cette couronne se compose d'un bandeau d'or formé de deux pièces réunies à charnières, ayant huit centimètres de hauteur et près de dix-sept centimètres de diamètre. Le bandeau est décoré de cinquante-quatre chatons disposés en trois lignes, et renfermant des pierres de diverses sortes et inégales en grosseur, des perles et des cristaux de roche. Il est bordé, en haut et en bas, d'une série de perles d'or disposées quatre par quatre, et alternant avec deux petits anneaux destinés, suivant M. du Sommerard, à maintenir l'étoffe qui formait la doublure intérieure de la couronne.

Quatre chaînettes d'or suspendent cette couronne et la rattachent à un double fleuron d'or à six branches, duquel descend une petite chaîne qui supporte une croix de vingt-trois centimètres de hauteur, décorée de cinq pierres fines alternant avec des pâtes de verre coloré.

Le revers de cette croix porte une inscription gravée en creux par l'action du repoussé; elle est ainsi conçue : † In Di (*Domini*) nomine offeret (2) Sonnica Sce (*Sanctæ*) Marie in Sorbaces. Cette inscription présentait plusieurs problèmes intéressants à résoudre. On s'est demandé d'abord si Sonnica était un nom d'homme ou de femme, et quelques personnes voulaient y voir le nom de la reine épouse de Reccesvinthe ; mais on a fait observer avec raison que les noms masculins terminés en *a* étaient très-fréquents chez les Goths (3). La dernière partie de l'inscription offrait plus d'intérêt. Les mots *Sanctæ Mariæ* indiquent le vocable de l'église où avait été consacrée cette croix, et probablement tout le surplus du trésor de Guarrazar; mais le nombre des églises dédiées à la Vierge est considérable, et la désignation spéciale de l'église donataire était dans les mots *in Sorbaces*. M. Lavoix, trouvant dans le mot *Sorbaces* la racine gothique *shaur*, signifiant toit ou crypte, et devenue *sor*, avec le mot *baces*, bas ou basse en mauvais latin, en a fait Sainte-Marie d'en bas. M. de Lasteyrie a voulu faire de *Sorbaces* une sorte de synonyme du mot latin *sorbus*, qui aurait pu servir à désigner un lieu planté de cormiers, comme *pomarium* désigne un verger planté de pommiers, tout en convenant cependant qu'il aurait fallu dire *in Sorbacibus*, et il traduit les mots *Sanctæ Mariæ in Sorbaces* par Notre-Dame des Cormiers. M. du Sommerard a trouvé une autre solution plus naturelle. Il existe dans la province de Grenade une ville du nom de Sorbas ; cette petite ville, oubliée aujourd'hui, est située à six lieues de Majucar, dans un pays fertile, entourée de mines riches, dont l'exploitation, délaissée aujourd'hui, remonte à une époque antérieure à l'invasion des Arabes. « C'est là, ajoute » M. du Sommerard, un motif plus que suffisant pour expliquer le culte rendu, par une » nombreuse population et dans une époque de prospérité, à la sainte Vierge, sous l'invo-

(1) La couronne de Reccesvinthe et sept autres couronnes du trésor de Guarrazar ont été reproduites par M. de Lasteyrie dans sa *Description du trésor de Guarrazar* (Paris, 1860), et par M. Peigné-Delacourt, dans ses *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila* (Paris, 1860).

(2) Cette forme *offeret* pour *offert* a été l'objet des remarques du savant épigraphiste M. Léon Renier, dans le *Bulletin de la Société des antiquaires de France*. Janvier 1859.

(3) M. Lavoix, *l'Illustration*, t. XXXIII, p. 128. — M. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar*, p. 19.

» cation de sainte Marie de Sorbas. Il est vrai que Sorbas est loin de Tolède, où régnait » Reccesvinthe ; mais Paris n'est pas plus près de Loreto, et de nos jours nous avons bien » à Paris une église consacrée à Notre-Dame de Lorette (1). »

Il est très-probable que le trésor de Guarrazar aura été enfoui dans les premières années du huitième siècle, lors de l'invasion de l'empire des Wisigoths par les Arabes ; ne peut-on pas supposer que l'un des dignitaires de Sainte-Marie de Sorbas, fuyant devant l'invasion en emportant le trésor de cette église, fut contraint de s'arrêter à Guarrazar, par suite de quelques circonstances fâcheuses, et d'enfouir là son précieux dépôt?

Quel que soit le lieu qui recélait les couronnes du musée de Cluny, ce qui importait surtout à l'histoire de l'art, c'est que la date de leur exécution fût connue, et l'inscription qui porte le nom du roi Reccesvinthe ne laisse aucun doute sur ce point.

Une troisième couronne offre un bandeau à charnière de treize centimètres de diamètre et de quatre centimètres de hauteur, orné de dessins exécutés au repoussé, d'un rang de pierres fines et de treize saphirs en pendeloques.

Deux autres couronnes, très-petites, se composent d'un simple bandeau de onze centimètres de diamètre, décoré de dessins repoussés, assez grossiers. L'une des deux offre des arcades plein cintre, à jour, supportées par des colonnes. Des chaînes de suspension sont attachées à ces trois couronnes.

Les quatre dernières couronnes sont très-différentes des cinq premières par la forme et les dispositions de l'ornementation. Elles se composent d'une sorte de grillage très-épais présentant deux rangées de mailles superposées, dont les barreaux d'or soufflé sont soudés les uns aux autres. Chaque point d'intersection est orné d'une pierre ou d'une coque de nacre sertie en saillie. Toutes portent à leur extrémité inférieure des saphirs en pendeloques. Dans les deux plus grandes, un saphir est suspendu à l'intérieur de chacune des mailles. Ces quatre couronnes sont munies de chaînes de suspension, et ont au centre une petite chaîne soutenant une croix d'or gemmée.

L'usage de suspendre des couronnes au-dessus des autels a été généralement pratiqué, depuis Constantin, durant tout le cours du moyen âge ; nous en avons déjà cité plusieurs exemples, et nous en rapporterons un plus grand nombre en poursuivant cette histoire de l'orfévrerie (2). Ces chaînes de suspension attachées à chacune des couronnes de Guarrazar, et les croix qui y sont jointes, indiquaient assez qu'elles avaient reçu cette destination, et leur donnaient tout le caractère d'ex-voto ; mais on s'est demandé si ces couronnes avaient été portées. La question ne pouvait s'agiter que pour les deux premières, bien entendu ; la dimension et la forme des autres ne les rendaient pas susceptibles de s'adapter à une tête humaine. Quant aux deux plus grandes, M. du Sommerard a pensé qu'elles n'étaient pas simplement votives, et qu'avant d'être consacrées à Dieu, elles avaient ceint le front de Reccesvinthe et de Sonnica. « La dimension de la couronne de Reccesvinthe, qui embrasse » exactement la forme de la tête, sa disposition à charnière, disposition qui a pour but » d'enlever au métal une partie de sa rigidité, sont des arguments suffisants pour permettre » d'affirmer que cette couronne était bien celle du roi, celle qu'il portait lors de son sacre,

(1) *Catalogue et description des objets d'art exposés au musée de Cluny.* Paris, 1861, p. 354.

(2) Voyez, à la table des matières, aux mots COURONNES POUR AUTELS.

» et qu'il a dû offrir à l'autel après la cérémonie de son couronnement. Le diadème royal » consistait alors uniquement dans le bandeau lui-même, et ce n'est qu'au moment de la » consécration que les chaînes de suspension ont été ajoutées, ainsi que l'inscription com- » mémorative (1). » M. de Lasteyrie, dans son travail sur le trésor de Guarrazar, que nous avons déjà cité, avait prétendu que cette couronne n'avait pu être portée, en se fondant sur ce que les attaches des chaînes de suspension étaient engagées dans le bandeau même de la couronne et recouvertes par la bordure cloisonnée, et qu'elles n'étaient pas le résultat d'une addition ultérieure. Cette objection était spécieuse, mais l'aspect extérieur de la couronne avait trompé M. de Lasteyrie. « Les chaînes, ajoute M. du Sommerard, ne sont nulle- » ment engagées dans le bandeau cloisonné, elles en sont au contraire complétement indé- » pendantes; leurs attaches sont soudées dans la doublure intérieure de la couronne et » soudées après coup; il en est de même pour les petites chaînettes qui supportent chacune » des lettres de l'inscription. L'appréciation émise par le savant M. de Lasteyrie repose sur » une erreur matérielle qui se démontre d'elle-même. Quant à la croix accompagnant la » couronne, qui a été trouvée en même temps, et qui a évidemment avec elle une origine » commune et une connexion intime, on ne saurait nier qu'elle n'ait été portée, puisqu'elle » conserve encore au revers la charnière et la naissance de l'ardillon qui l'attachait au » vêtement. »

Pour ce qui est de la couronne de Sonnica, « les doubles charnières disposées pour donner » de la souplesse au métal, les petites bélières en forme d'anneaux, évidemment destinées » au passage des fils retenant la doublure; le rebord intérieur, dont le but ne saurait être » autre que celui de maintenir en place la garniture destinée à préserver la tête, tout con- » court à démontrer la destination première de cette couronne (2). »

Ces raisons nous paraissent concluantes : l'état matériel des couronnes établit qu'elles ont été faites pour la tête; cet ardillon que portait la croix de Reccesvinthe prouve aussi qu'elle n'était autre qu'une fibule avant d'avoir été consacrée. Le roi visigoth, après son couronnement, aura déposé tout son costume royal sur l'autel et l'aura offert à Dieu.

La forme des deux couronnes n'est, au surplus, que celle du stemma des empereurs d'Orient, qui avait été adoptée par les rois de l'Occident. De chaque côté de ce genre de couronne pendaient du bord inférieur deux fils de pierres précieuses ou de perles qui tombaient sur les joues, et qui portaient le nom de *cataseista* (3). Il est à croire qu'après la consécration des couronnes de Reccesvinthe et de Sonnica, les cataseista auront été démontés afin de répartir en pendeloques, autour du bord inférieur des couronnes, les saphirs dont ils étaient formés, cette disposition étant plus convenable à la nouvelle destination des couronnes.

Dans sa dissertation sur le trésor de Guarrazar, M. de Lasteyrie s'est demandé à quel art on devait attribuer les bijoux du musée de Cluny, et a répondu qu'ils appartenaient à un art d'origine nordo-germanique importé par les barbares, qui, après avoir envahi les Gaules au commencement du cinquième siècle, vinrent s'établir en Espagne. Nous avons déjà contesté cette opinion en établissant, et par les faits et par l'examen des bijoux des barbares,

(1) *Catalogue et description des objets exposés au musée de Cluny*. Paris, 1861, p. 352.
(2) Catalogue cité, p. 352 et 353.
(3) Voyez ci-après le chapitre II, § III, art. 4.

que ceux-ci n'avaient importé avec eux aucun art, et qu'ils ne connaissaient même pas l'orfévrerie de verre cloisonné d'or. M. de Lasteyrie, trouvant dans la couverture de l'évangéliaire donné à l'église de Monza par la reine Théodelinde, princesse bavaroise, une bordure à peu près semblable à celle de la couronne de Reccesvinthe, en a conclu que cette couronne avait la même origine que l'évangéliaire, qui, suivant lui, serait d'origine germanique. Mais cette couverture de Monza n'est pas décorée de verroteries cloisonnées, on n'y trouve que des pierres fines; le travail en est byzantin. La comparaison n'est pas admissible : nous prions nos lecteurs de jeter les yeux sur notre planche VIII, où nous avons fait reproduire la couverture de l'évangéliaire de Monza, et de se reporter à la description que nous donnerons plus loin de ce beau bijou, en traitant de l'orfévrerie dans l'empire d'Orient (1). M. de Lasteyrie, à l'appui de son système, présente encore la couronne du roi lombard Agilulfe, qui existait dans le trésor de l'église de Monza, comme ayant une grande analogie avec la petite couronne à arcades du trésor de Guarrazar. La couronne d'Agilulfe n'existe plus (2), mais nous en possédons la gravure, et il est impossible d'établir aucune similitude entre les deux couronnes. Dans celle du roi des Lombards, que nous avons fait reproduire dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre, les arcades, rendues par des feuillages de mauvais goût, étaient soutenues par des colonnes torses fort lourdes et d'un style qui témoignait de la décadence complète de l'art. Les arcades plein cintre de la petite couronne de Guarrazar sont régulières et empruntées à quelque monument de l'antiquité romaine. Il faut faire attention qu'à l'époque où régnait Reccesvinthe, plus de deux siècles s'étaient écoulés depuis que les Wisigoths avaient envahi l'Espagne, qui jouissait au milieu du septième siècle des douceurs de la paix sous des rois législateurs et amis des arts; ils s'étaient depuis longtemps adoucis au contact de la civilisation et cherchaient à imiter les empereurs d'Orient dans leurs costumes et dans leurs habitudes (3). Leur goût pour les arts avait dû porter les artistes qu'ils encourageaient vers l'imitation du style de l'antiquité romaine et des productions byzantines, qui étaient alors fort en honneur. Comment s'étonner dès lors qu'à côté d'une production tout à fait originale, comme ces palmettes à jour, l'orfévre de Reccesvinthe ait rappelé dans la bordure une ornementation qui était familière aux orfévres byzantins? Un savant espagnol, dom José de los Rios, membre de l'Académie de San-Fernando, a partagé cette opinion. En s'appuyant sur de nombreux documents, il a établi que les monuments d'architecture élevés sous la domination des Wisigoths participent tout à la fois de l'art romain et de l'art byzantin; que cet art, qu'il nomme latino-byzantin, et dont il a trouvé de nombreux vestiges, était exercé par la race hispano-latine et fut adopté par les conquérants; et qu'enfin les pièces d'orfévrerie exécutées sous les princes wisigoths n'offrent que des motifs empruntés à l'architecture nationale (4).

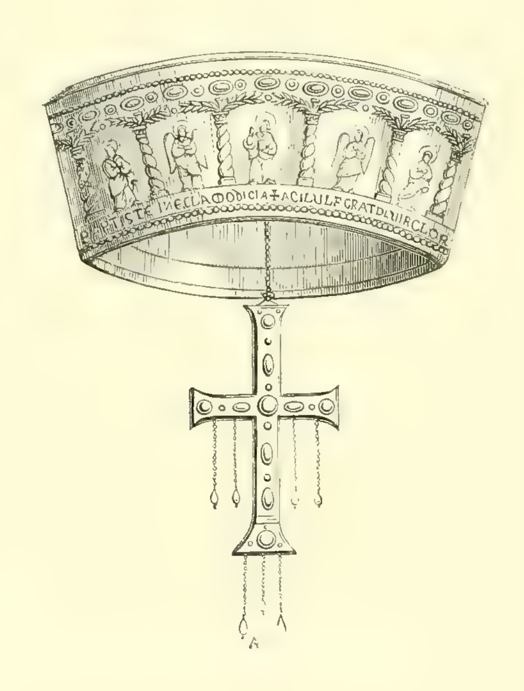
Les pièces du trésor de Guarrazar viennent au surplus établir, au dire même de M. de Lasteyrie, que les orfévres espagnols qui en sont les auteurs, bien loin de s'inspirer des productions étranges importées par les envahisseurs au commencement du cinquième siècle, étaient guidés par un retour vers l'imitation plus ou moins heureuse des œuvres de l'anti-

(1) Voyez chap. II, § v, art. 1.
(2) Voyez plus haut, § i, art. 2, p. 234.
(3) *Luitprandi Chronicon*, ad ann. 610, ap. *Luitprandi quæ extant.* Antuerpiæ, 1640.
(4) *El arte latino-bizantino en España y las coronas vizigodas de Guarrazar.* Madrid, 1861.

quité romaine, avec des modifications déterminées par l'influence qu'exerçait l'art byzantin, qui régnait en maître. « Dans la croix qui accompagne la couronne de Reccesvinthe, dit le » savant archéologue, la monture à jour des pierreries et la forme des fleurons épanouis » qui composent cette monture, peuvent donner beaucoup à penser. Elles semblent, jusqu'à » un certain point, se rattacher à un art très-différent de celui qui nous a valu les autres » joyaux du trésor de Guarrazar, à un art plus méridional et plus imbu des traditions de » l'antiquité romaine. » Et après avoir cherché à reconnaître dans la couronne de Reccesvinthe le caractère d'un art nordo-germanique, « les autres couronnes, ajoute-t-il, » n'offrent pas, j'en conviens, des indications aussi précises » (1).

Il serait également impossible de rencontrer dans l'orfévrerie des barbares de la Germanie rien qui ressemblât aux quatre couronnes formées de mailles à claire-voie qui ont été trouvées à Guarrazar. Mais Anastase le Bibliothécaire signale une pièce exécutée dans le même style en Italie, sous le pontificat de Benoît III (2). Non, les pièces du trésor de Guarrazar n'ont rien qui rappelle les grossiers bijoux ni la rude orfévrerie des barbares qui, partis de la Germanie, envahirent les Gaules, l'Italie et l'Espagne au cinquième siècle; elles sont au contraire le produit d'un art assez avancé. Les orfévres de Reccesvinthe, comme ceux de Dagobert, cherchaient des inspirations tout à la fois dans les monuments que les Romains leur avaient légués et dans les productions riches et élégantes de l'art byzantin. Le talent et l'imagination de l'artiste le conduisaient parfois à s'écarter de ses modèles et à donner à ses œuvres une certaine originalité.

(1) *Description du trésor de Guarrazar*, p. 35 et 36.
(2) *Liber pontificalis*, t. III, p. 165.





CHAPITRE II

L'ORFÉVRERIE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

§ I

DE CONSTANTIN A JUSTINIEN (527).

I

Sous Constantin.

Lorsque Constantin voulut faire de Byzance la rivale de Rome, il ne se contenta pas d'y élever de splendides monuments, il appela dans la nouvelle capitale les artistes les plus habiles en tout genre, afin de procurer aux riches habitants qu'il y attirait toutes les jouissances d'une grande existence. Bientôt, en effet, les arts de luxe prirent dans cette ville un immense développement; les orfévres surtout s'y multiplièrent, et ce fut désormais à Constantinople que se fabriquèrent, même pour l'Occident, les plus belles œuvres de l'orfévrerie.

Nous n'avons pas malheureusement pour l'Orient un livre comme le *Liber pontificalis*, qui nous donne, règne par règne, l'inventaire de toutes les richesses en orfévrerie que les empereurs de Constantinople firent fabriquer pour leurs palais et pour les églises, et il faut nous contenter des rares documents que nous rencontrons dans les historiens.

On a vu que Constantin, avant de quitter Rome, avait doté les églises de pièces d'orfévrerie d'un très-grand prix. Il ne fut pas moins libéral envers les basiliques qu'il fit construire, en grand nombre, à Constantinople et dans les principales villes d'Orient (1). De toutes les églises qui s'élevèrent à Constantinople, ce fut celle qu'il consacra aux saints Apôtres où il déploya le plus de magnificence : le chœur était tout entouré de bas-reliefs de bronze damasquiné d'or (2). L'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, et celles de Bethléem, d'Antioche et de Nicomédie, reçurent, entre autres, des pièces d'orfévrerie d'or et d'argent rehaussées de pierres précieuses d'un prix inestimable (3).

Ce ne fut pas seulement dans la confection des vases sacrés que les orfévres trouvèrent à exercer leur talent. Constantin avait fait placer au milieu du plafond dans le principal salon du palais impérial une grande croix d'or (4) enrichie de pierres précieuses. Nous avons dit plus haut (5) qu'il avait élevé dans le Philadelphion, sur une colonne de porphyre, une croix dorée enrichie de pierres fines et de verre coloré. Il avait aussi fait placer une autre croix d'or dans la partie nord du Forum (6). Ce fut encore à des orfévres que Constantin confia la confection du Labarum, cet étendard qui reproduisait la croix qu'il avait vue d'abord dans le ciel, et ensuite en songe durant la nuit qui suivit la première apparition. Eusèbe, qui rapporte ces visions de Constantin comme les tenant de l'empereur lui-même, nous a laissé la description du Labarum : c'était une hampe, avec une traverse dans le haut, entièrement recouverte de lames d'or. Une couronne d'or, enrichie de pierreries et portant le monogramme du Christ (un X croisé par un P), s'élevait au-dessus de la traverse ; au-dessous flottait un voile de pourpre, de forme carrée, couvert de perles fines ; plus bas on voyait les bustes d'or de l'empereur et de ses enfants (7).

II

Sous les successeurs de Constantin jusqu'au règne de Justin Ier.

L'orfévrerie eut encore une grande part à la pompe des funérailles de Constantin. Son corps, placé dans un cercueil d'or, fut porté à Constantinople et déposé dans le salon principal du palais, sur une estrade élevée qui était entourée d'une grande quantité de candélabres d'or ; il était revêtu de la pourpre ; sa tête était ceinte d'un diadème composé de pierres fines et de perles (8), ornement dont Constantin avait été le premier des empereurs à faire usage (9).

(1) Eusebii Pamphili *De vita imp. Constantini*, lib. I, cap. xlii. Parisiis, 1659, p. 49.
(2) *Ibid.*, lib. IV, cap. lviii, p. 555.
(3) *Ibid.*, lib. III, cap. xxxviii, xl, xliii et l.
(4) *Ibid.*, liv. III, cap. xlix.
(5) Voyez plus haut, chap. I, § ii, art. 3, p. 270.
(6) Codinus, *De signis*. Bonnæ, 1848, p. 29.
(7) Eusebii *De vita imper. Constantini*, lib. I, cap. xxxi. L'histoire place la vision de Constantin et la confection du Labarum bien antérieurement à la reconstruction de Byzance ; mais comme Constantin avait fait faire plusieurs étendards sur le même modèle, pour être portés à la tête de toutes ses armées, il y a lieu de croire que le Labarum si riche qu'Eusèbe avait vu à Constantinople, et dont il donne la description, avait été fait dans cette ville.
(8) Eusebii *De vita imper. Constantini*, lib. IV, cap. lxvi. — Julii Pollucis *Historia physica*. Monachii et Lipsiæ, 1792, p. 317.
(9) *Chronicon Pascale*, ad ann. 328. Bonnæ, 1832, p. 328.

Constance hérita du goût de son père pour l'orfévrerie. On a vu plus haut (1) qu'il était entré à Rome sur un char enrichi d'or et de pierreries; il sut imiter aussi Constantin dans ses libéralités envers les temples consacrés au Seigneur. La grande église édifiée à Constantinople en l'honneur de la Sagesse divine, sous le vocable de Sainte-Sophie, n'avait pu être terminée du vivant de Constantin, qui en avait jeté les fondements; en 360, lors de la dédicace de ce temple, Constance y déposa, pour le service de l'autel, une immense quantité de vases d'or et d'argent, et des étoffes tissues d'or et enrichies de pierres précieuses (2).

L'orfévrerie artistique se signala par quelques grands ouvrages sous Théodose le Grand. On doit citer, entre autres, sa statue d'argent qui s'élevait dans le forum du Taureau (3). A l'exemple de ses prédécesseurs, ce prince, dont la piété était vive et sincère, enrichit les églises de dons d'orfévrerie considérables.

Le goût pour l'orfévrerie devint bientôt une passion générale; la fabrication des vases sacrés pour les nouveaux temples cessa d'être l'objet principal des productions de cet art, et dès le règne d'Arcadius (395 † 400) le luxe ne connut plus de bornes. Les empereurs furent les premiers à donner l'exemple. Au diadème de pierres précieuses et de perles qu'avait pris Constantin, ils ajoutèrent de petites chaînes de pierreries et de perles, qui de la couronne pendaient sur les joues, auprès des oreilles (4). Leur robe de soie brochée d'or était recouverte d'une chlamyde de pourpre dont le tablion (5) était composé d'ornements d'or rehaussés de pierres fines et de perles. Leur trône était d'or massif. L'or brillait sur les armes et sur les habits de leurs principaux officiers. Leurs chars et les harnais de leurs chevaux étaient enrichis d'or et de pierres précieuses. Les consuls et les grands officiers de la couronne suivirent l'exemple du prince, et déployèrent un luxe inouï dans leurs vêtements et dans leurs équipages. Leurs palais rivalisèrent de magnificence avec les églises; une prodigieuse quantité de vases d'or et d'argent décora leurs fastueuses demeures. L'or, l'argent, l'ivoire, devinrent la matière des lits et des meubles. Les femmes des grands seigneurs dépassèrent dans leur parure et dans leurs bijoux tout ce qui s'était fait jusqu'alors (6). Saint Jean Chrysostome, qui occupait alors le siége de Constantinople, s'éleva bien souvent contre ce débordement: « Toute notre admiration est aujourd'hui réservée pour les » orfévres et pour les tisserands », s'écriait-il dans sa chaire, en tonnant contre l'orgueil et le luxe des grands (7).

Peu après, la dédicace d'une statue d'argent de l'impératrice Eudoxie, femme d'Arcadius, élevée sur une colonne de porphyre dans le forum Augustéon, fut l'occasion de danses et de

(1) Voyez page 229.

(2) *Chronicon Pascale*, ad ann. 360.

(3) Anonymi *De antiq. Constant.*, ap. Banduri, *Imper. orient.*, lib. I et V. — Codinus, *De signis*. Bonnæ, p. 42.

(4) Ces bandelettes reçurent le nom de *cataseista*, καταςειστά (Const. imper., *De cerimoniis*, lib. I, p. 582, et lib. II, p. 688), et plus tard celui de *seia*, σεῖα, dans la coiffure du despote et du grand domestique (Codinus, *De officiis*, Bonnæ, p. 13, 17 et 222).

(5) Le tablion était une pièce en forme de quadrilatère, qui était tissée ou rapportée sur les deux côtés de la chlamyde à la hauteur de la poitrine. Ce tablion, exécuté soit en étoffe, soit en orfévrerie, reproduisait souvent des figures. Celle de l'empereur se montrait ordinairement sur le tablion des chlamydes et des tuniques de ses grands officiers.

(6) Montfaucon, *Mémoires de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. XIII, p. 474.

(7) S. Chrysost., *In Joann. homil.*, 69, alias 68.

divertissements dont le bruit retentissait dans l'église (1). Saint Chrysostome ne put retenir son indignation, et éleva ses censures jusqu'à l'impératrice. Celle-ci poursuivit de sa vengeance le saint prélat, qui paya de sa vie, après un dur exil, la liberté de ses paroles. Une autre statue colossale d'Eudoxie et celles de ses trois filles, toutes d'argent, s'élevaient encore à Constantinople (2). Parmi les pièces d'orfévrerie artistique de cette époque, la plus importante était certainement la statue d'argent, du poids de sept mille quatre cents livres, qu'Arcadius avait élevée dans l'Augustéon à son père Théodose le Grand (3).

On comprend que le goût du luxe avait dû multiplier les orfévres à Constantinople. Sozomène, écrivain contemporain, constate en effet qu'en 400, au moment où Gaïnas, général des Goths au service de l'empereur, voulut piller la ville, les boutiques des orfévres étaient remplies de très-grandes richesses que ceux-ci étaient dans l'usage d'exposer aux yeux du public, comme le font les orfévres de nos jours (4).

Pulchérie, fille d'Arcadius, ayant été chargée de la tutelle de son jeune frère Théodose II et du gouvernement de l'empire, bien qu'elle n'eût encore que quinze ans (414), avait fait vœu de virginité, afin de se consacrer entièrement au service de l'État. Désirant que sa résolution irrévocable fût consacrée par un monument public, elle suivit le goût de son temps et chargea un orfévre de l'exécuter. C'était un autel d'or d'un travail admirable et rehaussé de pierres précieuses. Une inscription, gravée sur la face antérieure, rappelait et son vœu, et le don qu'elle avait fait de cette magnifique pièce d'orfévrerie à l'église Sainte-Sophie (5).

Théodose II, qui cultivait les arts, leur accorda une haute protection. Les auteurs anciens font mention de quelques belles pièces d'orfévrerie artistique qui furent faites sous son règne : nous rappelons ici la statue de ce prince, d'or pur, que le préfet du prétoire Aurélius fit élever dans l'enceinte du sénat, avec les bustes d'Honorius et de Pulchérie (6). Les auteurs citent encore comme un très-bel ouvrage une grande croix d'or parsemée de pierres précieuses, que Théodose avait envoyée à Jérusalem pour être élevée sur l'emplacement du Calvaire (7).

Pulchérie, devenue impératrice à la mort de son frère Théodose (450), construisit plusieurs églises à Constantinople, et les enrichit de vases sacrés d'un très-grand prix (8).

Au commencement du sixième siècle, l'orfévrerie était toujours la première industrie de Constantinople. Les présents que les empereurs envoyaient aux papes et aux autres souverains se composaient toujours, en effet, de ses plus riches productions. C'est ainsi que Justin Ier (518 † 527) envoya au pape saint Hormisdas, pour être déposés sur l'autel de saint

(1) Le forum Augustéon était une vaste place qui renfermait plusieurs édifices et était décorée d'un grand nombre de statues. Elle s'étendait entre le flanc méridional de Sainte-Sophie et le mur septentrional du palais, où se trouvait l'entrée principale par le vestibule de la Chalcé. Le bruit qui se faisait dans l'Augustéon devait troubler les offices dans l'église. (J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*. Paris, 1861.)

(2) Theodosii lect. *Tract. de mul.*, ap. Banduri, *Antiquit. Constant*,, lib. V, p. 89.

(3) Joh. Zonaræ *Compendium hist.* Basileæ, 1557, t. III, p. 52.

(4) Sozomeni *Hist. eccles.*, lib. VIII, cap. iv. Parisiis, 1686, p. 616.

(5) Idem, *ibid.*, lib. IX, cap. i, p. 646.

(6) *Chronicon Pascale*, ad. ann. 415. Bonnæ, 1832, p. 573.

(7) Theophanis *Chronographia*, ad ann. 420. Bonnæ, 1839, p. 133.

(8) Zonaræ *Compendium historiarum*. Basileæ, 1557, p. 38. — Codinus, *De ædificiis*. Bonnæ, 1848, p. 72.

Pierre, une quantité considérable d'objets d'or et d'argent. Parmi les principaux que mentionne le *Liber pontificalis*, on doit remarquer un évangéliaire dont la couverture d'or était chargée de pierres précieuses ; une patène d'or, enrichie d'hyacinthes, pesant vingt livres ; un grand vase d'or, entouré de la couronne impériale, pesant huit livres, et une lampe d'or émaillé (1).

§ II

DE JUSTINIEN (527) A THÉOPHILE (829).

I

Sous Justinien. — Basilique de Sainte-Sophie.

Justinien, en succédant à son oncle Justin, trouva dans le trésor impérial, au dire des historiens, plus de trois cent mille livres pesant d'or, que l'empereur Anastase avait amassées, et que Justin avait su ménager. Il put donc se livrer facilement à son goût pour la construction des édifices et pour les arts de luxe ; aussi il ne cessa pas, durant un long règne, de construire des villes, des palais et des églises. Tous les arts furent appelés à enrichir ces bâtiments de splendides décorations.

L'orfévrerie eut une grande part dans le mouvement artistique de cette brillante époque ; il fallut bien fournir un riche mobilier à tous ces palais, à toutes ces églises nouvellement édifiés. Ce fut surtout dans l'église Sainte-Sophie que cet art eut à déployer toute sa magnificence.

La grande basilique fondée par Constantin avait été incendiée lors de l'émeute qui s'éleva à Constantinople à l'occasion de l'exil de saint Jean Chrysostome ; relevée par Théodose le Jeune, elle fut de nouveau réduite en cendres en 532, dans la furieuse sédition des Victoriats, qui faillit coûter à Justinien la couronne et la vie. L'empereur entreprit aussitôt de rebâtir cette église, non pas dans le genre des anciennes basiliques romaines, qui avait été adopté par Constantin et par Théodose, mais dans un style nouveau, avec des voûtes qui devaient la mettre à l'abri du feu. Il n'épargna rien pour en faire le plus bel édifice de l'univers. Il rassembla de toutes les parties de l'empire les matériaux les plus précieux et les meilleurs ouvriers. Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, les plus habiles architectes de ce temps-là, furent par lui choisis pour diriger les travaux (2). La description de ce temple célèbre n'appartient pas aux sujets que nous traitons ; nous devons seulement faire connaître en quelques mots sa distribution intérieure, afin qu'on puisse mieux comprendre ce que nous aurons à dire des décorations en orfévrerie, en marbre et en mosaïque dont il fut embelli (3).

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 187.

(2) PAULI SILENTIARII *Descriptio S. Sophiæ*, v. 268 et 552. Bonnæ, 1837. — PROCOPIUS, *De ædificiis*, lib. I, cap. I. Bonnæ, 1838, p. 174.

(3) On trouvera le plan de cet édifice et de bonnes descriptions dans : DU CANGE, *Constantinopolis christiana*, lib. III. — BANDURI, *Imperium orientale*, lib. IV, t. I, p. 64, et t. II, p. 744. Parisiis, 1711, et Bonnæ, 1837, p. 157. — M. BATISSIER,

En avant du temple est l'atrium, cour de forme rectangulaire environnée de trois côtés par des portiques ouverts, et fermée du côté du temple par un premier vestibule, l'exonarthex, dans lequel on pénètre par cinq portes. De ce premier vestibule on entre dans un second vestibule, le narthex, voûté en berceau. Ces deux vestibules s'étendent sur toute la largeur de l'église, dans laquelle on entre par neuf portes, dont trois donnent accès à la nef et trois à chacun des bas côtés. Si l'on en excepte l'abside orientale, dont nous parlerons plus loin, l'église est renfermée dans un espace rectangulaire de soixante-dix-sept mètres de longueur sur soixante et onze mètres soixante-dix centimètres de largeur, y compris l'épaisseur des murs. L'intérieur est divisé en une partie centrale, la nef, et deux parties latérales. Au centre de l'édifice s'élève une coupole de trente et un mètres de diamètre inscrite dans un carré. Elle s'appuie sur quatre grands arcs d'une ouverture égale à son diamètre, lesquels reposent sur quatre gros piliers. D'immenses encorbellements triangulaires, qui ont reçu le nom de pendentifs, se projettent sur le vide, remplissent l'espace entre les grands arcs et viennent saisir la coupole. Sur les deux arcs perpendiculaires à la nef, l'arc oriental et l'arc occidental, s'appuient deux demi-coupoles couvrant des parties hémisphériques qui prolongent la partie centrale de l'église à l'orient et à l'occident, en lui donnant ainsi une forme ovoïde. Au contraire, au nord et au midi de la grande coupole, les grands arcs sont fermés par un mur plein soutenu par des colonnades.

Autour de l'hémicycle, que recouvre la grande demi-coupole orientale, s'ouvrent trois absides : au centre, l'abside principale, qui se prolonge à l'orient et se termine par une voûte en cul-de-four, et deux absides secondaires à droite et à gauche de l'abside principale. Le fond des deux absides secondaires est ouvert sur les bas côtés, et leur voûte est soutenue dans cette partie par deux colonnes. Le pourtour de l'hémicycle occidental est pénétré de la même manière, mais l'arcade centrale n'est pas terminée en cul-de-four; la voûte se prolonge jusqu'au mur de face, dans lequel sont percées les trois portes d'où l'on sort dans le narthex. Les parties latérales, ou bas côtés, ne s'élèvent pas au delà de la naissance des grands arcs; elles sont divisées en deux étages qui portaient l'un et l'autre le nom de catéchumènes (1) ; de là venait que la partie du narthex qui précédait les bas côtés s'appelait les catéchumènes du narthex (2). L'étage supérieur, qui recevait encore le nom de gynécée (3), s'étend au-dessus du narthex, ce qui relie entre elles les deux parties latérales supérieures. Les voûtes sont soutenues par les quatre piliers de la grande coupole, par les quatre autres piliers qui, avec les premiers, reçoivent la retombée des arcs ouverts dans les deux hémicycles, et par quarante colonnes. On compte soixante colonnes dans l'étage supérieur, qui était occupé en grande partie par le gynécée, où se tenaient les femmes; c'est au total cent colonnes de porphyre ou de marbres précieux dont l'église est enrichie à l'intérieur. Quarante fenêtres sont pratiquées à la base de la grande coupole; d'autres fenêtres, en grand nombre, sont ouvertes dans les murs qui remplissent les grands arcs du nord et

Histoire de l'art monumental. Paris, 1860, p. 395. — M. W. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Konstantinopel.* Berlin, 1854, p. 15, et pl. VI à XXXII. — M. J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*, chap. II, § i.

(1) Du Cange, *Constant. christ.*, lib. III, § 38. Paris., p. 33.

(2) *De cerimon. aulæ Byzant.*, lib I, cap. x, § 7. Bonnæ, p. 80.

(3) Du Cange, *Constant. christ.*, lib III, § 42.

du midi, dans les demi-coupoles et dans les absides. Tous les murs à l'intérieur sont couverts de marbres précieux, et les voûtes revêtues de mosaïques aux brillantes couleurs.

C'est ce temple, déjà si magnifique par ses colonnes, par ses marbres et par ses mosaïques, que Justinien voulut encore enrichir, non-seulement de vases sacrés d'or et d'argent, mais de dispositions architecturales en orfévrerie.

Dans la partie circulaire au-dessous de la grande coupole (le naos), entre le point milieu de l'édifice et l'hémicycle oriental (la solea), s'élevait l'ambon (1), qui était construit avec les marbres les plus rares, enrichis de pierres précieuses et d'ornements d'or émaillé (2). Cette tribune, assez vaste pour permettre d'y faire le sacre des empereurs (3), était ombragée par un dôme revêtu de plaques d'or rehaussées de pierreries ; une grande croix d'or, ornée de rubis et de perles rondes, complétait la décoration (4). Cette magnifique construction fut écrasée sous les décombres de la grande coupole, dont la partie orientale s'écroula à la suite d'un tremblement de terre, dans la trente-deuxième année du règne de Justinien. La coupole ayant été réédifiée, l'ambon fut également reconstruit, mais d'une façon moins splendide. De beaux marbres, enrichis d'ornements d'argent, furent seulement employés dans cette reconstruction (5).

Après avoir traversé la solea, on arrivait à l'entrée de l'abside principale, renfermant le sanctuaire, qui recevait des Grecs le nom de béma. C'est dans ce lieu saint, dont l'accès n'était permis qu'aux prêtres, que l'orfévrerie déployait toute sa magnificence.

Le béma était séparé de la solea par une clôture (6) composée d'un soubassement qui portait douze colonnes surmontées d'une architrave. Le tout était d'argent. Dans des médaillons elliptiques creusés sur les colonnes, on voyait les images du Christ, de la Vierge et celles d'une foule d'anges inclinant la tête, et encore celles des apôtres et des prophètes qui avaient prédit la venue du Messie. Ces figures étaient rendues par une fine gravure (7). Sur le soubassement, on avait aussi gravé le monogramme de Justinien, celui de l'impératrice Théodora, et des boucliers orbiculaires qui renfermaient l'image de la croix. Trois portes étaient ouvertes dans cette clôture (8).

L'autel, auquel on montait par quelques degrés revêtus d'or, s'élevait au milieu du béma (9). Le dessous n'était pas plein ; la sainte table, dont la surface était toute d'or et enrichie de pierres fines et d'émaux, reposait sur des colonnes d'or ornées de pierreries, et le sol sur lequel les colonnes s'appuyaient était également recouvert de plaques du même métal (10).

(1) PAULI SILENTIARII *Descriptio ambonis*, v. 50. Bonnæ, 1837, p. 50.

(2) CODINUS, *De structura templi S. Sophiæ*. Paris., p. 70 ; Bonnæ, 1843, p. 142.

(3) CODINUS, *De officialibus palatii Const.* Bonnæ, 1839, p. 89.

(4) ANONYMI *Antiq. Const.*, lib. IV, ap. BANDURI, *Imperium orientale,* t. I, p. 75.

(5) CODINUS, *De struct. templi S. Sophiæ*. Parisiis, p. 72 ; Bonnæ, p. 44.

(6) Paul le Silenciaire donne à la clôture du béma le nom de ἔρκεα, Sozomène celui de δρύφακτα ; mais le nom qui prévalut plus tard fut celui de κιγκλίδες, employé par Constantin Porphyrogénète dans la description qu'il donne de la nouvelle basilique, bâtie par l'empereur Basile. Les Latins appelaient la clôture du sanctuaire du nom de *cancelli*.

(7) PAULI SILENTIARII *Descript. S. Sophiæ*. Parisiis, IIa pars, v. 265 ; Bonnæ 1837, v. 682, p. 34.

(8) IDEM, *ibid.*, v. 712 et seq.

(9) CODINUS, ap. DU CANGE, *Constant. christ.*, lib. III, § 54. Parisiis, 1711, p. 49.

(10) PAULI SILENTIARII *Descript. S. Sophiæ*. Paris., II a pars, v. 335. Bonnæ, v. 752, p. 36. — ANONYMI *Antiq. Const.*, lib. IV,

Un magnifique ciborium s'étendait au-dessus de l'autel et de ses degrés. Paul le Silenciaire, poëte contemporain (1), et l'auteur anonyme qui a décrit les monuments de Constantinople au onzième siècle (2), en ont laissé des descriptions assez détaillées pour qu'on puisse se le représenter parfaitement. Quatre colonnes d'argent doré d'une grande élévation portaient quatre arcades qui soutenaient un dôme à huit pans de forme triangulaire. Un cordon noueux (3), qui se déroulait en suivant la courbure des arcades, serpentait à la base des pans du dôme et se redressait sur leurs arêtes jusqu'au faîte. Ce dôme d'argent rehaussé d'ornements niellés (4) se terminait, comme on le voit, d'une façon aiguë : c'était une espèce de pyramide; il portait à son sommet une sorte de coupe dont les bords recourbés étaient découpés sous la forme de fleurs de lis; cette coupe recevait un globe, image de la sphère céleste. Une grande croix d'or, enrichie des pierres précieuses les plus rares, s'élevait au-dessus du globe et dominait tout l'édifice. Huit candélabres d'argent, placés à la base du dôme, au point où les différents pans s'unissaient l'un à l'autre, complétaient la décoration; simples motifs d'ornementation, ils n'étaient pas destinés à porter des lumières.

Paul le Silenciaire et l'Anonyme écrivaient tous deux en présence du ciborium, qui existait encore au onzième siècle tel qu'il avait été édifié par Justinien; ils sont d'accord sur la description de la partie architecturale, mais ils diffèrent sur la nature des matières dont les diverses parties étaient faites. Le Silenciaire dit que les colonnes, le dôme, le globe et les lis étaient d'argent; d'après l'Anonyme, les colonnes étaient d'argent doré, le dôme, d'argent niellé, le globe et les lis, d'or. Il nous semble qu'on peut concilier les deux récits. Le Silenciaire, qui avait assisté à la construction de Sainte-Sophie et de son ciborium, devait savoir pertinemment que la matière employée était de l'argent; mais, écrivant en vers, il a pu négliger quelques détails, comme la dorure et les nielles dont l'argent avait été décoré. L'Anonyme n'aurait pu, de son côté, décrire comme étant d'argent doré des colonnes qui n'auraient été qu'en argent blanc, alors que ces colonnes étaient sous les yeux de ses concitoyens, qui allaient lire son livre. Quant au dôme, qui laissait voir le fond d'argent rehaussé seulement de nielle, l'Anonyme ne pouvait être induit en erreur. Mais il n'en était pas de même des lis et de la sphère placés à une très-grande élévation; comme la dorure n'avait eu à souffrir d'aucun contact, elle devait être parfaitement conservée et simulait l'or; il s'en sera rapporté à l'apparence ou plutôt au dire des gardiens du temple, qui ne demandaient pas mieux probablement que d'amplifier la valeur des objets confiés à leur garde.

Codin, qui a donné, après l'Anonyme, la description de Sainte-Sophie, dit aussi que les colonnes étaient d'argent doré, le globe et les lis d'or (5). La sainte table élevée par Justinien n'existait plus au quinzième siècle, époque à laquelle vivait Codin; elle avait été brisée en

ap. Banduri, *Imper. orient.*, t. I, p. 74.—M. J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail.* Paris, 1846, p. 102. Voyez aussi au titre de l'Émaillerie, chap. I, § iii, art. 3.

(1) Pauli Silent., *Descript. S. Sophiæ.* Paris., II[a] pars, v. 335 ; Bonnæ, v. 720, p. 35.

(2) *Antiq. Const.*, lib. IV, ap. Banduri, *Imper. orient.*, t. I, p. 74.

(3) Le Silenciaire désigne d'abord cet ornement (v. 731) par le mot *ῥάχις*, qui signifie épine du dos, échine, et par extension le dos d'une feuille, et plus bas (v. 739) par *ἄκανθα*, qu'on traduit par épine, plante épineuse, chardon, arête de poisson. L'ornement d'argent ainsi désigné qui couvrait la ligne de jonction des pans avec les arcades devait être une sorte de cordon noueux ou de torsade.

(4) Ἀργυροέγκαυστον, dit l'Anonyme.

(5) Codinus, *De structura templi S. Sophiæ.* Bonnæ, 1843, p. 142.

morceaux par les soldats croisés français et vénitiens qui étaient entrés les premiers dans la grande église ; mais le ciborium, construction solide, n'avait pu être démoli avant que les chefs de la croisade eussent mis fin à cet ignoble pillage, et il est probable qu'il existait encore du temps de Codin, qui a dû le voir. On peut donc regarder comme constant que les colonnes, les lis, la sphère et les candélabres étaient d'argent doré, et le dôme d'argent blanc, rendu plus éclatant par une ornementation en nielles.

II

De la niellure par les orfèvres byzantins.

C'est ainsi que nous croyons devoir traduire le mot ἀργυροέγκαυστον, qu'emploie l'Anonyme pour exprimer tout à la fois, et la matière dont on s'était servi pour faire le dôme du ciborium, et l'ornementation dont cette matière avait été embellie. Nous devons justifier cette interprétation.

Ce mot est composé du substantif ἄργυρος, argent, et de l'adjectif ἐγκαυστός, qui qualifie la manière d'être de ce métal. Ce qualificatif, qui répond au substantif ἔγκαυσις, a donc pour objet d'exprimer que l'argent était décoré avec de l'encausis. Ce mot, fort ancien dans la langue grecque, a reçu plusieurs acceptions : il signifie inflammation intérieure, feu, chaleur, empreinte, peinture faite à l'aide du feu. Cette dernière interprétation est celle qui convient à notre sujet ; et lorsqu'il s'agit d'une peinture sur or ou sur argent, les seuls genres qu'on puisse admettre sont la peinture en émail et la niellure. Or nous avons établi dans nos *Recherches sur la peinture en émail* (1) que les Grecs se servaient des substantifs ἤλεκτρον et χύμευσις, et des qualificatifs ἠλέκτρινος et χυμευτός, lorsqu'il s'agissait de peinture en émail ; le substantif ἔγκαυσις ne peut donc s'appliquer qu'aux nielles.

La niellure consiste, comme on sait, à graver des ornements ou des figures sur un fond d'argent ou d'or, et à faire ensuite pénétrer par la fusion, dans les intailles tracées par le burin, une matière noire composée d'argent, de cuivre, de plomb et de soufre (2).

Le nom d'ἔγκαυσις donné par les Byzantins aux nielles était donc parfaitement logique. Ce mot, en effet, est composé de la préposition ἐν, sur, et du substantif καῦσις, qui signifie l'action de brûler. Or, dans la pratique, le mélange de couleur noire, qui doit pénétrer dans les traits du dessin et y adhérer, après avoir été pulvérisé et répandu sur la plaque de métal, est mis en fusion sur cette même plaque par l'action du feu auquel elle est exposée. Le mot composé *encausis* exprimait donc autant que possible le procédé mis en œuvre dans cette sorte de peinture (3).

(1) Paris, 1856, § III, art 3, p. 112. Voyez ci-après le titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, art. 3.

(2) L'Académie française n'a admis le mot *nielle* avec cette acception que depuis peu de temps. D'après la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie, nielle* au masculin signifie les ornements ou figures que l'on grave en creux sur un ouvrage d'orfèvrerie, et dont les traits sont remplis d'émail noir. Le *Complément du Dictionnaire* (Paris, 1836) admet *nielle* au féminin pour signifier cette composition noire elle-même, et encore l'empreinte en soufre ou sur papier tirée de la planche de métal. Il admet *niellure* pour art de nieller.

(3) Le moine Théophile a décrit les procédés de la niellure tels que nous venons de les rapporter dans son *Divers. artium Schedula*, livre III, chap. XXVI, XXVII, et XXVIII ; édition de M. DE L'ESCALOPIER, p. 151 et suiv.

Une phrase de Jean Damascène, rapportée par Reiske dans son Commentaire sur le livre des *Cérémonies de la cour de Byzance*, vient au surplus démontrer par ses termes que l'encausis n'était autre chose que l'ornementation en nielles appliquée au métal. « Touchez et » voyez, dit Jean Damascène, sa grande patène, dans laquelle le repas mystique du Christ » et des douze apôtres est exprimé par une gravure en intaille, avec un beau travail en » encausis (1). » L'auteur se sert du verbe ἐγκολάπτω, qui signifie graver en intaille, et il indique que cette gravure du métal était unie à l'encausis, ἐγκαυστικοῖς; il est impossible de mieux indiquer le procédé d'exécution des nielles. En effet, les intailles qui ont tracé le dessin sont remplies par la matière noire mise en fusion sur le métal.

Reiske, très-savant helléniste, mais qui sans doute avait peu étudié les procédés d'exécution des différents arts, pensait que l'encausis était la même chose que la chymeusis. La description donnée par Jean Damascène prouverait déjà le contraire ; car, chez les Byzantins, l'émail n'était pas incrusté dans des cavités creusées par le burin sur une plaque de métal, mais bien disposé dans une petite caisse où les traits du dessin étaient rendus par des bandelettes de métal rapportées (2). Au surplus, les deux mots se trouvent rapprochés l'un de l'autre dans la description du tombeau de l'empereur Zimiscès (3), qui était tout d'or et décoré, dit l'Anonyme, avec de la chymeusis et de l'encausis fondues dans l'or. Le rapprochement des deux mots démontre assez que les matières qu'ils expriment étaient différentes. Constantin Porphyrogénète, dans la description qu'il donne de l'oratoire du Sauveur édifié par l'empereur Basile, se sert aussi, à peu près dans la même phrase, des deux expressions. « Le sol, dit-il, était recouvert d'une épaisse feuille d'argent enrichie d'encausis » (4) ; et un peu plus loin, lorsqu'il décrit l'architrave d'or qui surmontait les colonnes de la clôture du sanctuaire, il explique qu'on y voyait en beaucoup d'endroits « l'image de Notre-Seigneur exécutée en chymeusis » (5). Les applications diverses données à ces deux matières dans cet oratoire prouvent encore qu'elles ne sont pas identiques. Des émaux cloisonnés, si fragiles de leur nature, disposés dans le métal qui couvrait le sol, auraient été brisés immédiatement sous les pieds des prêtres qui faisaient le service de l'autel ; aussi la chymeusis est-elle employée à reproduire sur une architrave, à une certaine élévation, la figure du Christ. La nielle, au contraire, incrustée dans les fines intailles d'une gravure exécutée sur l'argent qui couvrait le sol, n'avait rien à souffrir.

Nous croyons donc qu'on peut, sans crainte de se tromper, traduire par *nielle* le mot ἔγκαυσις, chaque fois qu'on le rencontre dans les auteurs comme désignant une ornementation dont l'or ou l'argent seraient décorés.

Cette dissertation nous a éloignés de notre sujet. Reprenons la description de l'orfévrerie du béma de Sainte-Sophie.

(1) Ψηλάφησον καὶ ἴδε τὸν μέγιστον αὐτοῦ δίσκον, εἰς ὅνπερ ἐγκαυστικοῖς καλλιεργήμασιν ὁ μυστικὸς τοῦ Χριστοῦ δεῖπνος μετὰ τῶν δώδεκα ἀποστόλων ἐγκεκόλαπτο. (Reiskii *Comment. ad Constant. Porphyr. de cerimon. aulæ Byzant.* Bonnæ, 1830, t. II, p. 205.)

(2) J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail.* Paris, 1856, p. 3. Voyez ci-après, au titre de l'Émaillerie, chap. I, § i et § iii, art. 2.

(3) Anonymi *Antiq. Const.*, ms. Bibl. nation., n° 1788, fol. 9.

(4) Ἐξ ἀργύρου σφυρηλάτου καὶ στιβαροῦ μετὰ ἐγκαύσεως. (*De vita Basilii imper.* Bonnæ, 1838, p. 330.)

(5) Μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται. (*Ibid.*, p. 331.)

III

Orfévrerie de Sainte-Sophie (suite).

Au fond de l'abside, en arrière de l'autel, s'élevait le trône du patriarche ; à droite et à gauche, des siéges réservés aux prêtres garnissaient tout le pourtour. Quatre colonnes entraient dans la décoration de cet hémicycle : trône, siéges et colonnes, tout était d'argent doré (1).

Ainsi, dans ce sanctuaire, les constructions qui appartenaient à l'architecture, comme le mobilier, tout était de métaux précieux. Procope, après avoir donné la description du temple de Sainte-Sophie, dit qu'il lui serait impossible d'énumérer toutes les richesses dont Justinien le dota, et pour en donner une idée à ses lecteurs, il ajoute que dans le sanctuaire seulement il y avait quarante mille livres pesant d'argent (2).

Une quantité considérable de vases sacrés d'or et d'argent enrichis de pierres précieuses fut donnée par Justinien à la grande église : Procope le constate ; mais il est difficile cependant d'ajouter une foi entière au récit de l'Anonyme, qui rapporte que chacune des douze fêtes solennelles avait une orfévrerie complète toute d'or, rehaussée de pierreries et de perles ; que le nombre total des vases destinés au culte était de quarante-deux mille, et qu'il y avait six mille candélabres d'or à l'usage du béma, de l'ambon, des gynécées et du narthex. Il y a sans doute là de l'exagération ; il faut cependant se rappeler ce passage de la lettre d'Alexis Comnène au comte de Flandre (3), où il est dit que tous les trésors des églises de Constantinople pouvaient suffire à enrichir toutes les églises de la chrétienté, et que tous ces trésors réunis ensemble n'égalaient pas la valeur de celui de Sainte-Sophie.

Paul le Silenciaire fait connaître au surplus la richesse et la diversité des lampadaires que fit faire Justinien pour l'éclairage de l'intérieur de la grande église. C'étaient d'abord des disques d'argent en forme de couronne, qui pendaient à des chaînes du haut de la corniche qui règne sur le pourtour de l'édifice, au-dessous de la naissance des voûtes ; puis des lampes disposées dans la forme d'ifs ou de cyprès et placées au haut de colonnes d'argent ; d'autres lampes étaient suspendues à une certaine distance les unes des autres, de manière à figurer les mailles d'un filet ; enfin on y voyait encore de grandes croix percées à jour et portant sur toutes leurs faces une quantité considérable de luminaires (4).

L'église Sainte-Sophie ne fut pas la seule qui se ressentit des libéralités de Justinien, toutes celles qu'il construisit reçurent de lui des dons d'orfévrerie fort importants ; il serait sans objet de les nommer toutes. Nous citerons seulement celle des Saints-Apôtres, dont le sanctuaire, sauf l'étendue, était en tout point semblable à celui de la grande église (5).

(1) P. Silent. *Descript. S. Sophiæ*, v. 362. — Anonymi *Antiq. Const.*, lib. IV, ap. Banduri, *Imper. orient.*, t. I, p. 74.
(2) *De ædificiis*, lib. I, cap. i. Paris., p. 8 ; Bonnæ, p. 179.
(3) Voyez plus haut, p. 54.
(4) P. Silent. *Descript. S. Sophiæ*, v. 804 et seq.
(5) Codinus, *De struct. templi S. Sophiæ*. Bonnæ, p. 147.

Le goût de Justinien pour l'orfévrerie ne se déployait pas uniquement dans les vases sacrés dont il dotait les églises ; les différentes pièces de sa vaisselle de table et les coupes dont il se servait pour boire étaient d'or et rehaussées de pierres fines et de peinture en émail, qui reproduisaient des sujets empruntés à ses guerres contre les barbares (1).

La passion de Justinien pour l'orfévrerie se signala jusque dans un cercueil d'or qu'il s'était fait préparer. Il y fut enseveli (2).

IV

Sous les successeurs de Justinien.

Justin II (565 † 578), qui succéda à Justinien, hérita du goût de son oncle pour l'orfévrerie. Le trône qu'il fit élever dans le palais était une production de cet art. L'or et les pierres précieuses rehaussaient les étoffes de pourpre dont il était couvert. Ce trône était placé entre quatre belles colonnes qui supportaient un dais en forme de dôme, resplendissant de l'éclat de l'or ; une statue de la Victoire, les ailes éployées, s'élevait au-dessus du trône, tenant de la main droite une couronne de lauriers, qu'elle semblait vouloir poser sur la tête de l'empereur (3).

Les présents dont Justin II gratifia les ambassadeurs des Avares, qui étaient venus au commencement de son règne réclamer l'exécution du traité que Justinien avait fait avec eux, témoignent encore de la faveur qu'obtenait l'orfévrerie à cette époque. Ces présents consistaient en colliers et en bracelets d'or et autres bijoux (4).

Pendant cent années, les successeurs de Justinien suivirent son exemple et encouragèrent les arts. Ils bâtirent un grand nombre de somptueux édifices et d'églises, et élevèrent de nombreuses statues. Il n'est pas douteux que la passion de l'orfévrerie ne se soit maintenue durant cette période, et que l'orfévrerie artistique n'ait continué à trouver des sujets multipliés pour ses travaux dans l'exécution des vases sacrés et des saintes images. Mais l'orfévrerie était d'un usage si général, que les auteurs qui se sont occupés de l'histoire politique, ne voyant rien que d'ordinaire dans l'emploi qui en était fait, négligent de rapporter ce qui se rattache à cet art. Nous trouvons cependant dans l'histoire que Théophylacte nous a laissée de l'empereur Maurice (582 † 602), sous lequel il avait occupé des emplois honorables, quelques traits caractéristiques qui justifient de la grande faveur de l'orfévrerie à cette époque. A l'occasion du mariage de Maurice, des réjouissances publiques eurent lieu pendant sept jours dans la ville de Constantinople. Durant ces fêtes, un grand nombre de citoyens exposèrent aux regards du peuple une riche vaisselle de table d'argent (5).

C'était à l'orfévrerie que l'empereur s'adressait quand il s'agissait de donner des récompenses honorifiques aux gens de guerre. On voit en effet figurer des carquois d'or et des

(1) Corippus, *De laudibus Justini minoris*, v. 100 et seq. Romæ, 1777.

(2) Idem, *ibid.*, v. 59.

(3) Idem, *ibid.*, v. 194.

(4) Menand., *Exc. Leg.*, cap. iv.

Theophyl., *Hist. rer. a Mauricio gest.*, lib. I, cap. x. Paris, 1648.

casques d'argent parmi les récompenses que Philippique, général de Maurice, distribua au nom de l'empereur aux officiers et aux soldats qui s'étaient signalés à la bataille de Solachon, où les Perses avaient été défaits (1).

Les révolutions incessantes qui agitèrent l'empire d'Orient à la fin du septième siècle et au commencement du huitième furent aussi défavorables à l'orfèvrerie qu'aux autres arts ; puis vint le triomphe de l'hérésie des iconoclastes, qui dut aussi avoir une influence fâcheuse sur l'orfèvrerie artistique, à laquelle il fut interdit de reproduire, soit par la peinture en émail, soit par la ciselure ou le repoussé, aucune figure sur les vases sacrés, et à bien plus forte raison d'exécuter des bas-reliefs religieux d'or ou d'argent, genre de travail qui occupait antérieurement les meilleurs artistes. C'est cependant un prince iconoclaste que nous devons signaler comme le restaurateur de l'orfèvrerie.

§ III

DE THÉOPHILE (829) A ANDRONIC (1183).

I

Sous Théophile et sous son fils Michel.

Nous avons dit que Théophile avait fait élever de splendides édifices, dont les décorations intérieures manifestaient une luxe inouï. Ce prince ne fut pas moins passionné pour l'orfévrerie que pour la magnificence des constructions; il fit faire en ce genre une quantité d'ouvrages non moins précieux par le travail que par la matière. Parmi les plus curieux, on doit placer les différentes pièces qui formaient le mobilier du grand triclinium de la Magnaure, où il recevait les ambassadeurs et les princes étrangers.

C'était d'abord le trône impérial tout d'or et enrichi de pierres précieuses. On y voyait des oiseaux qui, par l'effet d'un mécanisme ingénieux, faisaient entendre un doux ramage. Ce trône recevait le nom de trône de Salomon. Tout auprès s'élevait une très-grande croix d'or couverte de pierreries. Au-dessous étaient placés des siéges d'or pour les membres de la famille impériale. Au bas des marches de l'estrade sur laquelle le trône était établi, se trouvaient deux lions qui se dressaient sur leurs pattes et émettaient les rugissements des véritables lions. Non loin du trône, des arbres d'or portaient sur leurs rameaux des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant harmonieux des oiseaux dont ils empruntaient les formes (2). Théophile avait fait faire en outre pour la salle du trône deux très-grandes orgues d'or enrichies de pierres précieuses et d'émaux. Le moine George dit que l'auteur de ces instruments et de ces mécaniques était le plus fameux orfévre de Con-

(1) THEOPHYL., *Hist. rer. a Mauricio gest.*, lib. II, cap. VI.

(2) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimoniis aulæ Byzantinæ*. Bonnæ, 1829, t. I, p. 507, 567, 569, 595. — J. LABARTE, *le Palais impérial de Constantinople et ses abords*, p. 83 et 185.

stantinople, savant très-distingué, qui était proche parent du patriarche Antoine (1). Zonaras (2) lui donne le nom de Léon.

Luitprand, dans la narration qu'il a laissée de son ambassade auprès de Constantin Porphyrogénète, dit que les arbres et les oiseaux étaient de bronze doré et les lions de bronze ou de bois doré (3). On sait que Luitprand a toujours cherché à dénigrer la cour de Constantinople ; il serait possible néanmoins qu'au temps de Constantin Porphyrogénète, toutes ces merveilleuses pièces d'orfévrerie n'eussent plus été que de bronze doré, ce qui n'empêche pas que Théophile ne les ait fait exécuter en or ; car on lit dans le continuateur de Théophane, que l'empereur Michel, fils de Théophile, pour subvenir à ses folles dépenses, avait fait fondre et convertir en pièces de monnaie l'arbre aux oiseaux, les deux lions d'or et les orgues (4). Le mécanisme aura été bien certainement conservé, et il se peut que les arbres comme les animaux n'aient été refaits par la suite qu'en bronze doré. Cependant Constantin Porphyrogénète désigne toujours comme étant d'or ces différents objets, dont il parle fort souvent dans son livre *Sur les cérémonies de la cour de Byzance*, et il est difficile de croire qu'un prince aussi magnifique que Basile le Macédonien, qui succéda à Michel, les ait fait restaurer autrement.

L'empereur Théophile fit refaire également les insignes et les costumes impériaux, et, pour renfermer les plus précieux bijoux de la couronne, il commanda à cet habile orfévre et mécanicien Léon une très-grande armoire, qui était elle-même un objet de luxe et de curiosité (5). Elle fut placée dans le chrysotriclinium, salle du trône du Palais sacré (6). A en juger par le nom de *pentapyrgion* qui lui fut donné, et par ce qu'en dit Constantin Porphyrogénète en différents passages de son livre sur les cérémonies de la cour, on doit supposer que cette armoire, sorte de coffre-fort, avait l'aspect d'une citadelle à cinq tours, dont quatre aux angles et une au milieu. Elle était divisée en plusieurs compartiments. Dans le milieu était conservé le lit d'or de l'empereur. Les couronnes impériales, les armes, les principaux bijoux et les plus riches vêtements du souverain étaient suspendus dans les différents compartiments. On y déposait aussi la petite table d'or sur laquelle, après les repas de cérémonie, on servait des friandises sur des assiettes d'or émaillé et rehaussé de pierres fines. Le pentapyrgion était ouvert et exposé aux yeux des hôtes de l'empereur dans les grandes solennités (7).

On peut juger du luxe de Théophile et du goût de son temps pour l'orfévrerie, par le récit de son entrée triomphale à Constantinople, après qu'il eut vaincu les Sarrasins en Cilicie.

Les captifs et les soldats qui portaient les trophées enlevés aux ennemis ouvraient la marche du cortége ; puis venait, en bon ordre, un corps de cavalerie de retour de l'Asie avec l'empereur : tous les cavaliers avaient le clibanion (8) d'or et étaient armés de l'épée

(1) Georgii monachi *Vitæ recentiorum imper.*, ap. *Script. post Theophanem*. Parisiis, 1685, p. 498 ; Bonnæ, 1838, p. 793.

(2) Zonaras, *Compend. historiarum*. Paris., 1686, p. 129.

(3) Luitprandi *Opera*, lib. VI, ap. Pertz, *Monum. Germaniæ hist.*, t. V, p. 338.

(4) *Chronographia*, ap. *Script. post Theoph.* Parisiis, 1685, p. 107. Bonnæ, 1838, p. 173.

(5) Georgii monachi *Vita recent. imper.*, ap. *Script. post Theoph.* Parisiis, p. 516 ; Bonnæ, p. 793.

(6) Constant. Porphyr., *De cerimoniis aulæ Byzant.*, t. I, p. 92.

(7) Idem, *ibid.* Bonnæ, 1829, t. I, p. 91, 93, 200, 582, 586, 597, et *Comment.* Reiskii, t. II, p. 171 et 683.

(8) Nous sommes tenté de voir dans le clibanion cette brigandine à écailles qu'on rencontre fréquemment dans les peintures des manuscrits byzantins du neuvième, du dixième et du onzième siècle.

et de la lance. A quelques pas en avant de l'empereur, on voyait les officiers attachés à sa personne et les eunuques protospathaires couverts d'armures d'or et portant des hallebardes. Théophile était monté sur un cheval blanc dont le harnais et la housse étaient enrichis de pierreries. Son costume consistait en une tunique tissue d'or qui recouvrait sa cuirasse ; son épée était attachée à une riche ceinture ; il avait sur la tête une tiare (τιάραν) et sa main droite portait un sceptre. Alexis, gendre de l'empereur, qui avait été élevé à la dignité de césar, se tenait à côté de lui sur un cheval dont l'équipement était également chargé de pierres précieuses. L'armure complète qu'il portait était une œuvre d'orfévrerie : le clibanion, les gantelets, les genouillères et le cimier du casque étaient d'or ; son épée pendait à sa ceinture, et sa main était armée d'une lance où l'or avait remplacé le fer. Les membres de la famille impériale et les sénateurs, couverts de riches vêtements tissus d'or que l'empereur avait fait faire, suivaient le triomphateur (1).

L'exarque de la ville, qui attendait l'empereur à la porte Dorée, lui offrit une couronne d'or rehaussée de pierres fines et de perles du plus grand prix. De la porte Dorée, l'empereur se dirigea vers Sainte-Sophie pour y faire sa prière. De l'église il passa dans le forum Augustéon, grande place qui s'étendait entre Sainte-Sophie et le palais impérial, et se porta vers le vestibule de la Chalcé, en avant duquel on avait élevé une estrade. Le trône d'or, la grande croix d'or gemmée et l'orgue d'or y avaient été disposés. Dès que Théophile y fut assis, le chef des magistrats de la ville se présenta et lui offrit des bracelets d'or. Théophile les accepta, en le remerciant par quelques paroles gracieuses, et les attacha à ses bras. Après un discours, dans lequel il raconta et les combats qu'il avait livrés, et l'heureuse issue de la guerre, il descendit de son trône aux acclamations de la foule et entra dans son palais (2).

Quel luxe et quel déploiement de richesses ! On croirait lire un conte des fées; mais on ne saurait cependant douter de la vérité de ces récits, car ils sont faits par plusieurs écrivains sérieux. On s'en étonnera moins, au surplus, si l'on fait attention que depuis le règne d'Auguste les empereurs romains avaient dépouillé le monde entier, et que les empereurs d'Orient étaient devenus possesseurs de tous ces trésors.

Bien que Michel III (842 † 867), fils et successeur de Théophile, eût fait fondre les plus importantes des pièces d'orfévrerie de son père, il n'en participa pas moins au goût de son époque, et sous son règne l'art de l'orfévrerie ne dégénéra pas. Le continuateur de Théophane cite en effet un calice et sa patène offerts par Michel à l'église Sainte-Sophie comme étant supérieurs, soit pour l'élégance des formes, soit pour la valeur de la matière, à tout ce qu'on avait fait antérieurement; et encore, comme ne le cédant à aucun autre, un lustre d'or qui recevait le nom de polycandelon : il était fait en forme de couronne et portait un grand nombre de lumières (3). Constantin Porphyrogénète rend compte aussi du don que Michel III avait fait à Sainte-Sophie d'un très-grand vase d'or enrichi de pierres fines et de perles. Ce vase avait été porté à l'église par le spathaire-orfévre, dignité qui avait été créée sans doute à cause de l'importance de l'orfévrerie de l'empereur (4).

(1) Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 503.—Georgius mon., ap. *Script. post Theoph.* Bonnæ, 1838, p. 793.
(2) Idem, *ibid.*, t. I, p. 503 et seq.
(3) *Chronographia*, ap. *Script. post Theoph.* Parisiis, p. 131 ; Bonnæ, p. 210.
(4) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 641.

Nous trouvons aussi dans le *Liber pontificalis* la mention de dons d'orfévrerie que l'empereur Michel fit aux papes Benoît III († 858) et Nicolas I[er] († 867). Parmi ces bijoux, le chroniqueur signale surtout un évangéliaire dont les ais d'or pur étaient enrichis de pierres précieuses ; un calice d'or couvert de pierreries et orné d'un réseau de perles fines d'une grande beauté qui pendait des bords de la coupe ; un autre calice d'or, également rehaussé de pierres fines, au bord duquel étaient suspendues des hyacinthes attachées à des fils d'or, et une patène d'or enrichie de perles, d'émeraudes et d'hyacinthes. Ces détails font apprécier jusqu'à un certain point le style de l'orfévrerie de cette époque (1).

II

Sous Basile le Macédonien.

Lorsque Basile le Macédonien monta sur le trône (867), il trouva donc à Constantinople un grand nombre d'orfévres très-habiles, auxquels il put confier les travaux d'orfévrerie qu'il fit faire pour les nombreuses églises qu'il restaura ou construisit, soit dans la capitale, soit dans les autres villes de l'empire.

On a vu, dans la description que nous avons donnée de la Nouvelle-Basilique élevée par ce prince, qu'il avait fait exécuter en argent doré, rehaussé de pierres fines et d'émaux, la clôture du béma et tout ce que le sanctuaire renfermait, et que l'autel était d'or émaillé (2). Les vases sacrés et le mobilier de cette église répondirent à la magnificence de la construction ; les auteurs ne nous en ont pas laissé le détail, mais nous trouvons, dans le récit de la réception des ambassadeurs du calife par l'empereur Constantin VII, que, pour décorer le triclinium de la Magnaure, où elle eut lieu, et d'autres salles du grand palais, la Nouvelle-Basilique seule avait fourni soixante-deux de ces grands lampadaires d'argent, auxquels on donnait le nom de polycandelon (3).

Mais rien ne saurait égaler la magnificence que Basile déploya dans l'oratoire qu'il consacra sous le nom du Sauveur. La construction tout entière était une œuvre d'orfévrerie, et nous ne pouvons mieux la faire connaître qu'en traduisant littéralement la description que Constantin Porphyrogénète nous a donnée de ce petit temple dans la vie de son aïeul : « Près » de cet édifice (le temple d'Élie Thesbite) se trouve un oratoire bâti par lui sous le nom de » Notre-Sauveur. La magnificence et l'éclat en sont incroyables pour qui ne l'a pas vu, tant » est grande la quantité d'or, d'argent, de pierres précieuses et de perles qui se trouve » amassée dans son enceinte. Le pavé tout entier est d'argent massif travaillé au marteau » et enrichi de nielles. Les murs, à droite et à gauche, sont aussi revêtus d'épaisses feuilles » d'argent damasquiné d'or et rehaussé de l'éclat des pierres précieuses et des perles. Quant » à la clôture qui ferme le sanctuaire dans cette maison de Dieu, que de richesses elle » réunit ! Les colonnes en sont d'argent, ainsi que le soubassement qui les porte ; l'archi-

(1) *Liber pontificalis*, t. III, p. 166 et 181.
(2) Voyez plus haut, au titre de la SCULPTURE, chap. I[er], § II, art. 4, p. 37.
(3) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 570 et seq.

» trave (1) qui s'appuie sur leurs chapiteaux est d'or pur, et chargée de toutes parts de » ce que l'Inde entière peut offrir de richesses. On y voit en beaucoup d'endroits l'image de » Notre-Seigneur, le Dieu-Homme, exécutée en émail. Pour ce qui est des splendides » décorations du sanctuaire et des vases sacrés qu'il renferme, comme en un lieu spéciale- » ment affecté à la garde des trésors, le discours refuse son ministère pour les décrire, et » veut les laisser comme chose dont nul n'approche. Lorsque la parole ne peut que rester » au-dessous du sujet, mieux vaut se taire (2). »

Maudite soit la paresse de l'auteur qui aime mieux se rejeter sur une phrase banale d'admiration que de se donner le soin de faire la description de l'autel et de son ciborium, et de faire connaître à ses lecteurs les ciselures, les repoussés, les émaux, les nielles et les pierreries dont les vases sacrés de ce riche oratoire devaient être décorés !

Il est inutile de s'étendre davantage sur la richesse de l'ornementation des édifices religieux élevés par Basile le Macédonien; nous ne devons pas omettre cependant le pavé de l'oratoire de Saint-Paul, que les orfévres avaient concouru à construire, puisqu'il était composé d'une mosaïque de marbre dont tous les compartiments étaient bordés d'argent (3).

Ce n'était pas uniquement dans la décoration des temples et dans l'exécution des vases sacrés que les orfévres avaient à déployer leur talent : le goût pour les bijoux et le luxe s'était encore accru depuis le règne de Théophile. Constantin Porphyrogénète a donné la relation de l'entrée triomphale de Basile à son retour de la campagne contre les Pauliciens; nous n'en rapporterons pas les détails, le cérémonial ayant été à peu près le même que pour le triomphe de Théophile; mais nous signalerons les costumes impériaux comme étant beaucoup plus riches que trente-huit ans auparavant. Ainsi, Basile portait par-dessus sa cuirasse une tunique ou cotte d'armes (4) d'étoffe tissue d'or, entièrement recouverte d'un treillis de perles fines, et dont le bas était orné d'une bordure composée de perles d'une beauté et d'une grosseur extraordinaires. Il avait sur la tête la couronne fermée, à laquelle on donnait le nom de cæsaricion. Son fils Constantin, qu'il s'était donné pour collègue à l'empire, portait une armure non moins belle que celle du gendre de Théophile, et sa lance était plus riche : on ne s'était pas borné à convertir le fer en or, le bois était couvert de perles. Dans cette cérémonie, les deux empereurs ne se contentèrent pas non plus d'un seul costume; arrivés au Forum, ils descendirent de cheval et entrèrent dans l'église consacrée à la sainte Mère de Dieu, où le patriarche s'était rendu à la tête du clergé de Sainte-Sophie. Après avoir fait leur prière, ils quittèrent leur habillement militaire pour prendre une longue tunique de pourpre, une chlamyde d'étoffe tissue d'or, et les brodequins rouges. Dans ce costume, ils se rendirent à Sainte-Sophie. Devant eux on portait les vases sacrés, les labarums, les drapeaux, les étendards, qui recevaient le nom de flamoula (5), et une très-grande croix d'or chargée de pierres fines d'une valeur prodigieuse (6).

(1) Dans la description de la Nouvelle-Basilique, Constantin s'était servi du mot ὑπέρθυρα pour désigner le couronnement des colonnes ; ici il emploie le mot δοκός, poutre. Voyez le mot *Trabes* à la TABLE DES MATIÈRES.

(2) CONSTANT. PORPHYR., *De vita Basilii*, ap. *Script. post Theoph.* Parisiis, p. 203 ; Bonnæ, p. 330.

(3) IDEM, *ibid.* Parisiis, p. 203 ; Bonnæ, p. 331.

(4) Ce vêtement portait le nom d'himation.

(5) CODINUS, *De officialibus palatii Const.*, cap. VI. Bonnæ, 1839, p. 47.

(6) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 498 et seq.

III

Sous Constantin Porphyrogénète.

L'art de l'orfévrerie ne put que s'améliorer sous Constantin Porphyrogénète (911 † 959), qui, durant les trente-trois années qu'il porta la couronne sans participer au gouvernement de l'empire, s'occupa exclusivement de l'étude des lettres et des arts. Il était devenu le meilleur peintre de Constantinople ; mais il ne se contenta pas de cultiver cette branche de l'art, et il sacrifia à la passion dominante de son temps pour l'orfévrerie, en exécutant de ses mains plusieurs beaux ouvrages. L'auteur anonyme qui a écrit la vie de cet empereur cite entre autres les portes d'argent du chrysotriclinium, où l'on voyait la figure du Christ et celle de la Vierge (1), et une table d'argent décorée de plaques de différentes matières, qu'il avait faite pour la réception de ses hôtes ; elle était si belle, dit le chroniqueur, que sa vue causait plus de plaisir aux convives que les mets exquis dont elle était chargée. Le livre que Constantin écrivit sur les cérémonies de la cour constate qu'il exécuta une grande croix pour l'église Sainte-Marie du Phare (2). Il fit encore une fontaine pour le vestibule de la chambre à coucher impériale. Le réservoir était entouré de colonnes de marbre d'un poli admirable ; le tuyau des eaux était caché par un aigle d'argent, qui, le cou tourné de côté, et avec l'air superbe d'un chasseur heureux, étreignait un serpent dans ses serres. Ce vestibule était en outre décoré de mosaïques dont les figures et les couleurs étaient disposées avec beaucoup d'art (3). Enfin Constantin nous apprend qu'il était l'auteur de trois couronnes d'or émaillé; elles étaient supportées par des colombes et tenaient des croix en suspension. Il les avait faites pour les églises des Saints-Apôtres, de Sainte-Marie du Phare et de Saint-Démétrius (4).

Constantin fit faire pour les églises une quantité considérable de pièces d'orfévrerie, car jamais il n'entrait dans un lieu consacré au Seigneur sans y déposer, soit un vase sacré, soit une riche étoffe enrichie de pierreries et de perles (5). Le samedi veille de la fête des Rameaux, il déposait sur les marches de l'autel de Sainte-Sophie cent livres d'or, et sur la sainte table des pièces d'orfévrerie (6). Parmi les œuvres les plus remarquables qu'il donna aux églises, on doit citer des ornements et des bas-reliefs d'or dont il fit décorer le tétraconque de Saint-Paul l'Apôtre (7).

L'orfévrerie de table de Constantin était d'une grande richesse et d'un poids considérable ; elle était décorée de ciselures, de figures et d'ornements exécutés au repoussé et de peintures en émail (8). Lorsque, suivant l'usage, il invitait le patriarche à sa table, le cinquième

(1) *Scriptores post Theoph.* Parisiis, p. 281 ; Bonnæ, 450. — SCYLITZES, ap. CEDRENUM. Parisiis, 1647, p. 604.

(2) Ὁ νεακατασκευαστὸς σταυρὸς Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου βασιλέως. (*De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 640.)

(3) ANONYM., *De Constant. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI. Parisiis, p. 281; Bonnæ, p. 450 et 451.

(4) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 582.

(5) ANONYM., *De Constant. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI. Parisiis, p. 282 ; Bonnæ. p. 452. — CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 145.

(6) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 82.

(7) ANONYM., *De Const. Porphyr.*, ap. *Script post. Theoph.* Bonnæ, p. 450.

(8) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 581, 582, 586, 587, 592, et passim.

jour de la fête de Pâques, le repas était servi dans le chrysotriclinium, sur une table d'or et dans des vases d'or. L'empereur était assis devant le pentapyrgion sur un siége d'or; le patriarche était à sa gauche, sur un siége un peu moins élevé (1).

Constantin déployait à peu près autant de luxe lorsqu'il donnait à dîner à des ambassadeurs. Pour ne pas toujours puiser nos citations dans les auteurs grecs, qui pourraient paraître suspects d'exagération, nous laisserons parler Luitprand, qui avait été envoyé par Bérenger, marquis d'Ivrée, en ambassade à Constantinople, et qui fut invité à la table de l'empereur. Après avoir appris à ses lecteurs que le repas s'était donné dans une magnifique salle nommée le grand Triclinium des dix-neuf lits (2), parce qu'il s'y trouvait en effet dix-neuf tables et autant de lits, pour que les convives y mangeassent couchés, selon l'usage de l'antiquité, il ajoute : « Le service de table fut fait uniquement en vaisselle d'or. Après le » repas, on servit les fruits dans trois vases d'or, qui, à cause de leur poids, ne furent point » apportés à main d'homme, mais sur des chariots couverts de pourpre. Deux de ces vases » furent mis sur la table de cette manière : trois cordes enveloppées de peau dorée descen- » daient du plafond par des trous qui y étaient pratiqués; on engagea les anneaux d'or dont » elles étaient munies dans les anses des vases, puis, à l'aide de quatre hommes, ou plus » peut-être, placés au bas, on les enleva par le moyen d'une poulie établie au-dessus du » plafond, et on les déposa sur la table (3). »

Lorsque l'empereur allait en guerre, on n'emportait certainement pas toute sa vaisselle de table, et cependant il fallait quatre-vingts mulets pour porter celle qui était affectée à son service pendant la campagne (4).

IV

Les diadèmes et les couronnes impériales.

Constantin Porphyrogénète, à son avénement au gouvernement de l'empire, fit refaire les diadèmes (διαδήματα) et les couronnes (στέμματα), ainsi que les costumes impériaux, que le temps avait usés (5). A cette occasion, nous allons examiner quels étaient les diadèmes et les couronnes en usage à cette époque, où le luxe était extrême dans la maison impériale.

Le diadème était une sorte de bandeau dont les bouts pendaient derrière la tête, où il se liait. Les premiers empereurs romains l'avaient adopté, et on le rencontre dans la plupart leurs médailles. On le retrouve encore sur certaines médailles de Constantin et de ses enfants (6), et sur plusieurs de celles des empereurs qui régnèrent au quatrième siècle et au cinquième; on le voit même sur quelques médailles de Justinien (7) : mais bien que l'auteur de la vie de Constantin Porphyrogénète ait indiqué les diadèmes parmi les bijoux

(1) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 90 et seq.

(2) Ὁ μέγας τρίκλινος τῶν ιθ' ἀκκουβίτων.

(3) Luitprandi *Opera,* lib. VI, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. V, script. iii, p. 338.

(4) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 463.

(5) Anonym., *De Constant. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI. Parisiis, p. 278; Bonnæ, p. 447.

(6) Depuis Constantin, les diadèmes étaient formés d'un ou de plusieurs rangs de perles, souvent entremêlés de pierres précieuses.

(7) Du Cange, *Historia byzantina.*

que cet empereur fit refaire, ce genre d'ornement était fort peu en usage depuis le règne de Justinien : il avait été remplacé par la couronne, qui portait le nom de stemma.

Cette couronne était formée d'un cercle d'or de huit à dix centimètres de hauteur, qui était rehaussé de perles, de pierres précieuses et d'émaux. De chaque côté pendaient, du bord inférieur, deux fils de perles ou de pierres précieuses qui tombaient sur les joues : ils portaient le nom de cataseista. Le stemma était ordinairement fermé au sommet de la tête par une pièce d'étoffe enrichie de pierreries et de perles. C'est le stemma que porte Justinien dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne ; on le voit sur la tête de l'empereur prosterné au pied du Christ, dans la grande mosaïque de Sainte-Sophie, que reproduit notre planche LVIII (au titre de la Mosaïque), et sur celle de Basile II, dont notre planche XLVIII (t. II, au titre de l'Ornementation des manuscrits) donne un fac-simile. On le rencontre dans presque toutes les médailles des empereurs byzantins jusqu'au treizième siècle. L'empereur Basile le Macédonien, représenté si souvent dans les miniatures des Commentaires de saint Grégoire de Nazianze, en a presque constamment la tête ceinte. Du temps de Constantin Porphyrogénète, le stemma était véritablement la couronne impériale ; c'était celle que le patriarche posait sur la tête de l'empereur à son couronnement, et dont celui-ci couronnait l'impératrice (1).

Les stemma étaient en grand nombre dans le trésor de Constantin Porphyrogénète : il y en avait de verts, de bleus, de rouges et de blancs. On trouve souvent cette phrase, ou des phrases analogues, dans le livre écrit par ce prince sur les cérémonies de la cour de Byzance : « Si l'empereur est sorti le matin avec le stemma blanc, à son retour il prend le stemma » rouge ; s'il a quitté le palais avec le stemma rouge, il met le stemma blanc pour y reve- » nir (2). » Ces différentes couleurs n'étaient autre chose que des émaux translucides, souvent cloisonnés de dessins d'or, dont le fond d'or de ces couronnes était recouvert. Les deux bords de la circonférence des stemma étaient enrichis d'une ceinture de perles ou de pierreries, et le milieu était émaillé ; sur l'émail même on posait des pierres fines serties dans des chatons, qui étaient rattachés par des filaments d'or aux bords supérieurs et inférieurs. On trouve un très-beau spécimen d'un stemma vert dans la couronne de fer du trésor de Monza, dont nous donnerons plus loin la description (3). Souvent les stemma étaient surmontés sur le devant d'une croix ou de tout autre appendice en pierreries.

Lorsque l'empereur quittait les longues tuniques et la chlamyde pour prendre un habillement militaire, il n'ornait pas sa tête du stemma, mais d'une couronne fermée, sorte de casque sans visière qui était enrichi, sur le bord inférieur, d'un diadème de deux rangées de perles dont les bouts retombaient derrière la tête, et au sommet, d'une espèce de cimier qui formait une houppe à laquelle les Grecs donnaient le nom de tufa. L'usage de cette coiffure, que l'on appelait camelaucion, avait été introduit par Constantin le Grand, au dire de Constantin Porphyrogénète (4). On la retrouve dans quelques-unes des médailles de Constance, de Gratien, de Valentinien II, de Théodose, de Léon le Grand, de Zénon, d'Anastase et de Justinien ; elle se perpétua sous les successeurs de ce prince, et, pour nous rapprocher

(1) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p, 193, 194, 209.

(2) Idem, *ibid.*, t. I, p. 187, 189, 190, 581.

(3) Voyez ci-après le § v, art. 1er.

(4) Constant. Porphyr., *De admin. imper.*, pars II, cap. xiii, ap. Banduri, *Imper. orient.*, t. I, p. 63.

de l'époque dont nous nous occupons, nous finirons nos citations par celle d'une médaille de Basile le Macédonien, où ce prince est reproduit avec le camelaucion. Elle a été donnée par du Cange dans son *Historia Byzantina*. D'après les citations que ce savant emprunte à Tzetzès, à Scylitzès et à Zonaras (1), il est probable que le camelaucion n'était autre chose que la tiare qui ornait la tête de l'empereur Théophile lors de son entrée triomphale à Constantinople (2). Nous pensons même que le cæsaricion que portait l'empereur Basile, avec la cuirasse, lors de son triomphe (3), n'était autre non plus que le camelaucion. La médaille que nous venons de citer le prouve. Le nom de cette sorte de couronne aura changé suivant les temps.

Il y avait encore la couronne qui recevait le nom de stephanos. Du Cange pense que c'était celle qui était accordée aux enfants de l'empereur et aux dignitaires qui approchaient le plus près du trône, comme le despote, le sebastocrator et le cæsar (4). Le texte de Codinus sur le couronnement de ces dignitaires et la description des différentes couronnes faite par Anne Comnène viennent à l'appui de cette opinion, puisque ces auteurs donnent le nom de stemma à la couronne que porte l'empereur, et celui de stephanos à celles que l'empereur remet au despote, au sebastocrator et au cæsar (5). Cette distinction pouvait avoir été admise dans les derniers siècles de l'empire byzantin ; mais à l'époque dont nous nous occupons, le stephanos était encore une couronne impériale, car les couronnes que l'exarque et les magistrats de la ville offrirent à Théophile et à Basile le Macédonien, à leur entrée triomphale à Constantinople, reçoivent de Constantin Porphyrogénète le nom de stephanos (6). A partir d'Alexis Comnène (1081), la couronne impériale fut toujours fermée. Voici la description qu'en donne sa fille Anne : « La couronne impériale, comme un hémisphère » arrondi, entoure la tête de tous les côtés ; elle est ornée de pierres précieuses : les unes » y sont enchâssées, les autres pendent en dehors. De chaque côté des tempes, en effet, sont » suspendues des rangées de pierres précieuses et de perles qui caressent les joues. Les » couronnes du sebastocrator et du cæsar sont clair-semées de pierres et de perles et ne » sont pas fermées en forme de sphère (7). »

V

Sous Constantin Porphyrogénète (suite).

On a vu plus haut, dans la description que nous avons donnée des entrées triomphales de Théophile et de Basile à Constantinople, que les armes portées par les empereurs étaient des pièces d'orfévrerie. Aux armes que nous avons décrites, il faut ajouter deux boucliers d'or émaillé qui étaient conservés dans l'oratoire de Saint-Théodore, à l'époque de Constantin

(1) *Dissertations sur l'histoire de saint Louis*, XXIV[e] dissert., dans le *Gloss. mediæ et inf. latin.*, édit. Didot, t. VII, p. 98.
(2) Voyez plus haut, p. 297.
(3) Voyez plus haut, p. 299.
(4) *Gloss. ad script. med. et inf. Græcitatis*, v[o] Στέφανος.
(5) Codin., *De off. palat. Constant.*, cap. xviii et xix. Bonnæ, p. 100 et 101.
(6) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 501 et 507.
(7) Anna Comnena, *Syntagma rer. ab Alexio Comn. gest.*, lib. III, § iv. Bonnæ, p. 147.

Porphyrogénète : l'un était enrichi de perles, l'autre de perles et de pierres précieuses (1).

Cet empereur avait aussi fait faire de très-beaux bijoux pour les principaux officiers de son palais. Ainsi, les eunuques protospathaires (2) avaient tous des colliers d'or, et quatre d'entre eux portaient, dans les réceptions, des hallebardes d'or enrichies de pierreries (3). Les ostiaires, au nombre de quatre, chargés d'ouvrir les portes de la salle du trône et d'introduire les personnes que l'empereur recevait, portaient des verges tout en or enrichies de pierres fines et de perles (4). Les épées des spathaires de la chambre à coucher de l'empereur avaient la poignée d'or.

Quant aux divers vêtements impériaux, ils étaient, à l'époque dont nous nous occupons, d'une grande variété et d'une extrême richesse. Dans chaque fête, l'empereur changeait plusieurs fois de costume. Les pièces supérieures des principaux de ces costumes étaient chargées de pierreries et de perles.

Il était d'usage à Constantinople, le jour de la fête de Pâques (5), et aussi lors de la réception d'ambassadeurs étrangers, de faire, dans le palais habité par l'empereur et dans celui où avait lieu la réception, une exposition publique des objets qu'on regardait comme les plus riches et les plus curieux. Or, rien ne montre mieux que ces expositions, auxquelles les autres palais impériaux, les églises et les artistes eux-mêmes fournissaient leur contingent, quels étaient, à l'époque où régnait Constantin Porphyrogénète, les objets les plus appréciés que produisaient les arts. Ainsi, on n'y rencontre ni statues, ni statuettes, et, à l'exception de quelques mosaïques de petite proportion, dont nous parlerons plus loin, on n'y trouve même de peinture d'aucun genre ; tout l'art est concentré dans l'orfévrerie et dans la fabrication des riches étoffes dont les produits sont seuls exposés. Ainsi, il y eut une exposition de ce genre lors de la réception qui fut faite, dans le triclinium de la Magnaure, par Constantin Porphyrogénète et son fils Romain, des ambassadeurs sarrasins qui étaient venus à Constantinople pour traiter de la paix et de l'échange des prisonniers. Constantin a donné un compte rendu de cette exposition. Il serait impossible, sans tomber dans des redites inutiles, de rapporter ici le détail de tout ce qui avait été offert à l'admiration du public dans le palais de la Magnaure et dans les différents portiques et tricliniums par où devaient passer les ambassadeurs ; nous nous contenterons de résumer, aussi brièvement que possible, les détails de l'exposition installée dans la salle du trône, qui portait le nom de chrysotriclinium. C'était une vaste salle bâtie sur un plan octogone, dont chacun des pans était pénétré par une arcade qui donnait naissance à une demi-coupole couronnant une pièce en hémicycle : on avait donc là huit absides rayonnant autour de la salle octogone (6). Les pièces d'orfévrerie les plus importantes et les plus riches vêtements impériaux avaient été placés dans le chrysotriclinium, et nos lecteurs auront, par la relation de cette partie de l'exposition, une idée des richesses du trésor impérial. Dans le portique de la salle, on voyait les deux orgues d'or de l'empereur et les deux orgues d'argent des factions

(1) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 640.

(2) Les spathaires étaient les gardes du corps de l'empereur ; les protospathaires étaient les premiers de ce corps d'élite, probablement les officiers ; les eunuques spathaires étaient les gardes des appartements intérieurs.

(3) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, t. I, p. 574.

(4) Idem, *ibid.*, lib. II, cap. xv, p. 567.

(5) Idem, *ibid.*, t. I, p. 580.

(6) J. Labarte, *Le palais impér. de Constantinople*, p. 75 et 161.

du Cirque. L'abside orientale, où se trouvait ordinairement le trône de l'empereur, renfermait les plus précieux bijoux du trésor impérial. Au grand arc qui donnait naissance à la voûte en demi-coupole de cette abside, étaient suspendues trois magnifiques couronnes d'or émaillé soutenues par des colombes, et du centre desquelles pendaient des croix : la première, en émail vert-émeraude, appartenait à l'église des Saints-Apôtres ; les deux autres, en émail bleu d'azur, étaient la propriété de Sainte-Marie du Phare et de Saint-Démétrius. Ces trois belles couronnes, ainsi placées dans la plus noble partie du chrysotriclinium, étaient des ouvrages d'orfévrerie sortis des mains de l'empereur Constantin Porphyrogénète. A chacun des grands arcs des sept autres absides étaient suspendus, attachés à des chaînes d'argent, trois de ces grands lustres auxquels on donnait le nom de polycandelon. Ils étaient d'argent et provenaient de l'église Sainte-Marie du Phare, qui était élevée auprès du chrysotriclinium, et qu'on pouvait regarder comme la chapelle du palais. Ces trois grandes couronnes et ces vingt et un lustres, qui décoraient ainsi la circonférence de la grande salle à coupole du chrysotriclinium, devaient produire un très-bel effet (1).

Au fond de l'abside orientale était placé le pentapyrgion (2), dont les portes ouvertes laissaient voir toutes les richesses qui s'y trouvaient renfermées. Dans les cases du milieu de la tour centrale et des tours de droite et de gauche, sur le devant, on avait suspendu d'excellents ouvrages en mosaïque (3) tirés de Saint-Démétrius et du trésor impérial, et en haut, sur les parois, les ceintures de mariage enrichies de pierres fines et de perles, qui appartenaient aussi au même trésor. En bas, à droite, se trouvait le trône d'Arcadius, et à gauche celui de Constantin le Grand (4).

(1) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 581 et 582.

(2) Idem, *ibid.*, p. 582. Constantin parle de l'exposition du pentapyrgion, en traitant de la décoration qu'avait reçue l'abside orientale, ce qui indique déjà suffisamment que cette grande armoire s'y trouvait placée ; mais, au surplus, dans la relation par lui faite du dîner qu'il donnait au patriarche le cinquième jour de la fête de Pâques dans la grande salle du chrysotriclinium, il dit que l'empereur, étant assis, était placé vis-à-vis du pentapyrgion, ἔμπροσθεν τοῦ πενταπυργίου (*De cerimon.*, p. 92), et un peu plus loin il ajoute que l'empereur et le patriarche, étant assis à côté l'un de l'autre, avaient le visage tourné vers l'orient : βλέποντες πρὸς ἀνατολάς (*De cerimon.*, p. 94). Le pentapyrgion devait donc être placé dans l'abside orientale.

(3) Le texte imprimé par Reiske (édition de Bonn, p. 582) porte διάφορα ἐργομούκια. Ce savant, dans son commentaire (t. II, p. 687), dit qu'il faut reconnaître là une œuvre d'art, à cause du mot ἔργον, ouvrage ou œuvre d'art, qui entre dans la composition du mot ἐργομούκια, mais qu'il renonce à expliquer cette terminaison. On voit aisément que la leçon que Reiske a copiée était fautive, mais il nous semble qu'il n'est pas difficile de la rétablir, et en lisant ἐργομουζακια au lieu de ἐργομούκια, la traduction par ouvrage de mosaïque est toute simple. Lorsque l'art de la mosaïque eut varié ses productions, que les artistes en ce genre ne se furent plus contentés d'en décorer les murs et qu'on en eut fait des tableaux portatifs et même des bijoux, comme de nos jours, le mot ψηφίς, par lequel on désignait les grandes mosaïques exécutées sur les murailles et sur les voûtes, ne parut plus suffisant, et la basse grécité créa les mots μουσεῖον, μουσαῖον μουσίωμα et μουζακιόν. Codin se sert de ce dernier mot dans la description qu'il donne du costume du despote : « Ses brodequins, dit-il, sont ornés dans le haut de mosaïques, μουζακιῶν » (*De off. pal.*, cap. III, édit. de Bonn, p. 13). Gretzer et Meursius, qui n'avaient pas vu de leur temps de petites mosaïques montées en bijoux, ont traduit μουζακιῶν par *quasi de musivis pictos*. Le P. Goar s'est moqué de leur traduction, à laquelle du Cange a donné raison (*Gloss. græc.*). Les savant scommentateurs auraient dû traduire plus littéralement et ne pas ajouter *quasi*, qui n'est pas dans le texte ; ils auraient alors été tout à fait dans le vrai. Ce mot μουζακιόν s'appliquait donc aux mosaïques de petites proportions, et, lorsque nous trouvons des ἐργομουζακια dans le pentapyrgion, nous croyons rendre fidèlement le sens par ouvrages de mosaïque, que ces ouvrages fussent des bijoux, des vases et des instruments du culte, ou bien encore de petits tableaux portatifs comme celui qui est au Louvre, dont la planche CXX de notre album donne la reproduction.

(4) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 580, 587.

Dans la salle centrale du chrysotriclinium, on avait disposé des deux côtés, à droite et à gauche, les autres trônes impériaux et les deux lits d'or de l'empereur (1). On avait aussi mis en place les deux thyrses d'argent qui soutenaient les portières de l'abside occidentale (2). Constantin fait observer que la table d'or n'avait pas été exposée : c'était celle sans doute que nous avons déjà signalée, et qui était dressée dans le chrysotriclinium lorsque l'empereur recevait de grands personnages, comme le patriarche le cinquième jour de la fête de Pâques (3). Nous devons ajouter, pour ne rien oublier des meubles d'orfévrerie du trésor impérial, que le plus important des trônes, celui que Théophile avait fait faire, et dont nous avons donné la description plus haut, ne faisait pas partie de l'exposition du chrysotriclinium, parce qu'il avait été dressé dans le palais de la Magnaure, où s'était faite la réception des ambassadeurs sarrasins. L'orgue d'or de cet empereur y avait été aussi transporté (4).

Le pentapyrgion et les trois couronnes émaillées, avec leur croix et leur colombe, composaient donc l'exposition faite dans l'abside orientale. Celle des sept autres absides consistait en couronnes d'or tirées de différents oratoires ou chapelles du palais impérial, et en ouvrages d'or émaillé appartenant au trésor de l'empereur. Ces objets étaient alternativement disposés : à la suite d'une couronne venait une pièce d'orfévrerie d'or émaillé, puis une couronne, puis un objet d'or émaillé, et ainsi de suite. L'abside occidentale où se trouvait l'entrée du chrysotriclinium offrait en outre aux regards trois grands missoires d'or (5), espèces de bassins sur lesquels on déposait les mets. On voyait encore dans l'une des absides un cerf d'or enrichi de perles, qui appartenait à l'oratoire de Saint-Pierre (6). Enfin, au grand polycandelon qui pendait au milieu du chrysotriclinium, on avait suspendu différents bijoux destinés aux impératrices : ils appartenaient au trésor impérial.

Dans la galerie supérieure qui contournait, au-dessus des arcs des absides, la grande salle du chrysotriclinium, on avait suspendu les grands missoires et les grands bassins de milieu, tous d'argent et enrichis de sculptures en relief ; et au-dessus, dans les seize fenêtres de la coupole, les petits plateaux également d'argent, avec des sculptures en relief qui appartenaient aux grands missoires et aux grands bassins. Ils étaient au nombre de sept dans chaque fenêtre (7).

Indépendamment de ces pièces d'orfévrerie, l'exposition se composait encore de magnifiques tentures de drap d'or (8), de divers vêtements impériaux, et de quelques ornements d'étoffes de soie où l'on voyait des figures d'animaux (9).

(1) C'étaient des lits de repos sur lesquels l'empereur se tenait à demi couché, à la manière orientale. On voit l'empereur sur l'un de ces lits dans les miniatures du manuscrit des Commentaires de saint Grégoire de Nazianze, au folio 435 v°, et dans l'une des miniatures de la planche LXXXVI de notre album.

(2) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 587.

(3) Idem, *ibid.* Il n'est pas possible de supposer que cette table, qui devait être assez grande, fût entièrement d'or ; elle était sans doute recouverte d'une plaque d'argent doré.

(4) Idem, *ibid.*, p. 570.

(5) Idem, *ibid.*, p. 580, 581, 587, 588.

(6) Idem, *ibid.*, p. 580.

(7) Idem, *ibid.*, p. 582 et 586.

(8) Idem, *ibid.*, p. 587.

(9) Idem, *ibid.*, p. 580 et 581. Le récit de cette exposition, écrit par Constantin Porphyrogénète, est réparti dans deux chapitres différents. La méthode n'est pas ce qui distingue le narrateur couronné. Nous avons cherché à mettre un peu d'ordre dans notre analyse, en puisant dans les deux chapitres, sans rien ajouter ni retrancher.

Nous terminerons ce qui a rapport à l'orfévrerie sous Constantin Porphyrogénète en signalant un fait qui prouve encore combien cet art était en honneur de son temps : c'est que le cadeau que fit l'empereur aux deux ambassadeurs sarrasins, après leur réception, consista, pour chacun d'eux, en un bassin d'or enrichi de pierres précieuses, qui était rempli de pièces de monnaie d'or (1). La princesse Elga de Russie, qui fut également reçue par ce prince dans une autre occasion, accepta un semblable présent (2).

VI

Sous les successeurs de Constantin Porphyrogénète.

Le goût pour l'orfévrerie fut loin de s'éteindre après la mort de Constantin VII, et nous trouvons dans les auteurs quelques faits qui établissent que, sous son fils Romain II, et sous Nicéphore et Zimiscès, qui occupèrent le trône impérial durant la minorité des deux fils de Romain, cet art demeura fort en honneur à Constantinople. Ainsi l'impératrice Hélène, veuve de Constantin VII, étant morte, son fils Romain la fit placer dans un cercueil d'or enrichi de pierres précieuses et de perles (3). Nicéphore, s'étant emparé de la ville d'Édesse, en 968, en rapporta une tuile qu'on y conservait depuis longtemps, et qui portait, disait-on, l'empreinte de la figure du Sauveur; l'empereur la fit renfermer dans une châsse d'or rehaussée de pierreries, et la déposa dans l'église Sainte-Marie du Phare (4). Jean Zimiscès ayant vaincu les Russes en 972, c'est à l'orfévrerie que fut confié l'embellissement de son triomphe. Une grande foule, composée des premiers citoyens de la ville, se porta à sa rencontre et lui offrit des couronnes et des sceptres. Un char dont tous les ferrements étaient d'or, et qui renfermait un siége de ce métal précieux, lui avait été préparé; mais il refusa d'y monter et y fit placer une image de la Vierge qu'il avait rapportée de son expédition en Mésie (5).

C'est encore à l'orfévrerie que le même empereur confia l'exécution de son tombeau, qui fut élevé dans le temple du Sauveur. Ce tombeau tout d'or était enrichi de nielles et d'émaux (6).

Des artistes grecs avaient suivi en Allemagne la princesse Théophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète, lors de son mariage avec Othon II, en 972, et il n'est pas douteux qu'on ne doive à des orfévres byzantins les bas-reliefs d'or de la couverture de l'évangéliaire de Saint-Emmeran de Ratisbonne que reproduit notre planche XXIX (§ v, art. 7), et ceux de la reliure du beau manuscrit de Gotha, lesquels fournissent des preuves évidentes de la grande habileté des artistes de cette époque (7).

Il ne faut pas oublier non plus que ce fut précisément l'année de la mort de Jean

(1) Constant. Porphyr., *De cerimon. aulæ Byzant.*, p. 585.
(2) Idem, *ibid.*, p. 598.
(3) Anonym., *in Romano*, § 6, ap. *Script. post Theoph.* Parisiis, 1685, p. 296.
(4) Leonis Diaconi *Historiæ libri*, lib. IV, § x. Bonnæ, 1828, p. 71.
(5) Idem, *ibid.*, lib. IX, § xii, p. 157.
(6) *Antiquit. Constant.*, ms. Biblioth. nation., n° 1788, fol. 9 v°.
(7) Voyez plus haut, à la Sculpture, chap. I, § ii, art. 4, t. I, p. 47.

Zimiscès (976) que fut exécutée, à Constantinople, la plus précieuse pièce de l'orfévrerie byzantine qui soit venue jusqu'à nous : nous voulons parler de ce parement d'autel que le doge Orseolo donna à l'église Saint-Marc, et qui est entré dans la composition du magnifique retable qui a reçu le nom de Pala d'oro (1).

Le onzième siècle fut encore une époque très-brillante pour les arts industriels à Constantinople, et surtout pour l'orfévrerie, qui continuait même à entrer dans les décorations architecturales des édifices. C'est ainsi que l'empereur Romain III Argyre (1028 † 1034) fit exécuter en argent les chapiteaux des colonnes de l'église Sainte-Marie de Blaquernes (2). En 1068, Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, depuis pape sous le nom de Victor III, ne trouvant pas en Italie d'ouvriers assez habiles pour exécuter les pièces d'orfévrerie dont il voulait doter le sanctuaire de son église, envoya à Constantinople plusieurs de ses moines et trente-six livres pesant d'or, et ceux-ci en rapportèrent, entre autres objets, un parement d'autel d'or, rehaussé de pierres précieuses, où l'on voyait des tableaux d'émail reproduisant des scènes tirées de l'Évangile et les principaux miracles de saint Benoît, et de grands médaillons d'argent renfermant des images en relief (3). C'est encore à Constantinople que, deux ans après, le consul de Rome, Pantaléon, faisait fondre les fameuses portes de bronze damasquiné d'argent de l'église Saint-Paul hors des murs (4).

On a vu par la lettre d'Alexis Comnène au comte de Flandre (5), quelle énorme quantité d'orfévrerie renfermait Constantinople à la fin du onzième siècle. Malgré les guerres incessantes dans lesquelles l'empire fut engagé au douzième, l'orfévrerie ne cessa pas d'être cultivée et fort en vogue, et lorsque les empereurs de Constantinople faisaient des cadeaux aux princes de l'Occident, ces cadeaux consistaient toujours en orfévrerie. Ainsi Alexis Comnène (1081 † 1118), voulant s'assurer l'appui de l'empereur d'Allemagne contre Robert Guiscard, lui envoyait de magnifiques pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait, entre autres objets, une croix pectorale d'or enrichie de perles fines, une châsse d'or renfermant de précieuses reliques, un calice de cristal de roche avec sa patène de sardonyx (6). Le triomphe de Jean Comnène (1118 † 1143), après qu'il eut vaincu les Turcs, donna encore aux orfévres une occasion de se signaler. Un char, entièrement d'argent doré, lui avait été préparé ; mais, à l'exemple de Jean Zimiscès, il n'y voulut pas monter; il y fit placer une image de la Vierge, et marcha devant le char en tenant une croix (7).

Manuel Comnène (1143 † 1180), qui succéda à Jean, ne déploya pas moins de luxe que les empereurs du neuvième siècle et du dixième, lorsqu'il reçut à Constantinople le sultan Arz-Eddin. Le trône sur lequel l'empereur était assis, au moment où le sultan fut introduit devant lui, était entièrement d'or et enrichi d'un nombre considérable de pierres fines qui étaient toutes entourées d'un cercle de perles d'une blancheur éblouissante. Le dais qui couvrait le trône n'était pas moins richement décoré. Manuel portait une robe de pourpre

(1) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. Ier, § Ier, art. 2.
(2) CEDRENI *Compendium hist.* Paris., 1647, p. 429.
(3) LEO OST. *Chron. mon. Casin.* Lutet. Paris., 1668, p. 361.
(4) Voyez plus haut, à la SCULPTURE, chap. I, § II, art. 5, t. I, p. 52.
(5) Voyez à la SCULPTURE, chap. I, § II, art. 6, t. I, p. 54.
(6) ANNA COMNENA, *Syntagma rer. ab Alex. Comn. gest.*, lib. III, § X. Bonnæ, p. 173.
(7) CINNAMI *Historiarum libri*, lib. I, § V. Bonnæ, 1836, p. 13.

semée du haut en bas de perles et de pierreries de diverses couleurs, disposées avec autant d'art que les fleurs dans un beau parterre, dit l'historien Cinname, à qui nous empruntons ces détails. A son cou pendait, attaché à une chaîne d'or, un rubis étincelant ayant la forme d'une pomme, et la splendeur de cette rayonnante parure était encore surpassée par l'éclat de la couronne (1).

Le faste de Manuel ne se démentit pas lorsque, après avoir vaincu les Hongrois, il rentra en triomphe à Constantinople : un char d'argent avait suffi à son père, ce fut un char entièrement d'or qui lui fut préparé (2).

§ IV

D'ANDRONIC (1183) A LA CHUTE DE L'EMPIRE.

Toutes ces splendeurs s'éteignirent avec les Comnène, et nous n'avons plus à constater que des désastres. Le tyran Andronic, après avoir fait périr le jeune fils de Manuel Comnène, est à son tour détrôné par Isaac l'Ange, dont il avait ordonné la mort. Le peuple, en portant le nouvel empereur au palais, ne lui laisse que la couronne, et pille tout ce qui s'y trouve, sans épargner même les lieux saints (1185).

Ce désordre partiel n'anéantit pas cependant le mouvement des arts industriels à Constantinople ; mais, peu d'années après, la prise de cette ville par les croisés (1204) leur porta un coup dont ils ne se relevèrent jamais. Les empereurs français ne régnèrent que sur des ruines, et nous n'avons rien à constater relativement à l'exercice de l'orfévrerie pendant la courte durée de la dynastie française.

L'empereur grec Michel Paléologue, ayant repris Constantinople en 1261, chercha à réparer les désastres causés par le pillage des croisés ; il fournit à l'église Sainte-Sophie de nouveaux vases sacrés, des ornements pour les ministres du culte et des tapisseries d'un grand prix ; il fit restaurer l'enceinte du béma et l'ambon (3) ; il s'efforça, ainsi que ses successeurs, de faire revivre les antiques splendeurs de la cour impériale. Codin, qui vivait encore au quinzième siècle, a laissé dans son livre : *les Offices de l'église et du palais de Constantinople*, de curieux détails sur les costumes des grands dignitaires, qui étaient encore, à l'en croire, fort riches et surtout d'une grande variété.

Le pillage de 1204 avait répandu en Europe un assez grand nombre de châsses et de reliquaires byzantins d'une admirable exécution, qui fournirent d'utiles leçons aux artistes de l'Occident. La prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, amena en Italie ce qui restait d'artistes grecs, et ceux-ci, quoique n'étant plus, à vrai dire, que des ouvriers, y portèrent les procédés mécaniques de leur profession, dont les habiles artistes de la Péninsule ne manquèrent pas de faire leur profit.

(1) CINNAMI *Histor. libri*, lib. V, § III, p. 204.
(2) *Ibid.*, lib. V, § 17, p. 249.
(3) PACHYMERI *Hist.*, lib. III, cap. II. Venetiis, 1724, p. 298.

§ V

QUELQUES MONUMENTS SUBSISTANTS DE L'ORFÉVRERIE BYZANTINE.

I

Dans le trésor de l'église de Monza.

Les monuments de l'orfévrerie byzantine sont assez rares, mais ceux qui sont conservés dans l'Europe occidentale sont en général d'une bonne époque et antérieurs au treizième siècle. Nous avons déjà signalé comme lui appartenant, l'épée de Childéric, la plupart des bijoux sortis du tombeau de ce prince, et quelques autres pièces du même style (1). Après ceux-ci, les plus anciens sont conservés dans la cathédrale de Monza, ville située à cinq lieues de Milan.

On trouve là, dans le trésor : 1° Une croix pectorale d'or de soixante-quinze millimètres de hauteur, sur soixante-cinq millimètres mesurés sur les croisillons ; elle a une épaisseur d'un centimètre environ. Le contour et l'anneau de suspension sont décorés d'un cordonnet perlé ; la tranche est enrichie de rinceaux rendus par des fils d'or granulés. Cette croix sert d'écrin, pour ainsi dire, à une plaque d'or en forme de croix qui en remplit tout l'intérieur. La représentation du Christ attaché à la croix est rendue sur cette plaque par une fine gravure dont les intailles sont remplies de nielle. Le Christ est représenté vêtu de l'ancien colobium, tunique sans manches, qui lui descend jusqu'aux pieds ; sa tête est nimbée du nimbe crucifère, mais elle ne porte pas la couronne d'épines ; ses bras sont étendus horizontalement ; ses pieds, séparés l'un de l'autre, reposent sur une tablette (*suppedaneum*). Le titre de la croix porte les sigles ordinaires IC XC ; au-dessus, le soleil et la lune sont représentés sous les formes d'un disque et d'un croissant. Les figures de la Vierge et de saint Jean sont à chacune des extrémités des branches de la croix. Au-dessous des bras du Christ, on lit l'inscription abrégée que voici : ΙΔΕΟΥCCȣ ΙΔȣΗΜΡCȣ, qu'il faut rétablir ainsi : Ἴδε ὁ υἱός σου — Ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου (2) : « Voilà ton fils, voilà ta mère », paroles adressées du haut de la croix à la Vierge et à saint Jean. La plaque d'or est recouverte d'un cristal de roche ; au revers se trouve un petit renfoncement qui a dû servir à placer une relique (3).

2° Une couverture d'évangéliaire de trente-quatre centimètres de hauteur sur une largeur de vingt-six centimètres. Les deux ais d'or de cette magnifique couverture sont contournés d'une bordure formée de petits cercles d'or divisés intérieurement par des segments de cercle. Ce cloisonnage est rempli par des grenats rouges taillés en table. Une croix pattée, forme ordinaire des anciennes croix grecques, occupe le champ de chacun des ais. Sur le fond de cette croix sont établis des chatons d'or qui sertissent de belles pierres fines et des perles. Les quatre parties du champ, formées par les branches de la croix, sont bordées

(1) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. 3 et 4, p. 253 et 271.

(2) *Évangile de saint Jean*, texte grec, XIX, 27.

(3) Frisi (*Memorie storiche di Monza*, Milano, 1794) a donné la gravure de cette croix.



Photo. Bianchi — Vve A. Morel & Cie Éditeurs

ORFEVRERIE

Couverture d'un évangéliaire de la cathédrale de Monza

d'un cordonnet granulé, ornement que l'on retrouve dans la croix pectorale que nous venons de décrire, et qui se rencontre dans tous les bijoux grecs de cette époque. Elles sont enrichies chacune, dans les deux ais, d'un camée antique (1) encadré de deux côtés dans un gamma grec qui se trouve renversé dans les compartiments au-dessous des bras de la croix. Ce genre d'ornement était fort en vogue à Constantinople, et il en est très-souvent fait mention dans le *Liber pontificalis*, aux époques où les artistes grecs avaient trouvé un refuge auprès des papes contre les persécutions des iconoclastes (2). Ces gamma sont remplis de petits cercles et de segments de cercle cloisonnant des grenats rouges en table, comme dans la bordure ; mais l'angle de chacun des gamma offre une petite étoile composée dans l'un d'une émeraude au centre et de quatre petits rayons de saphirs, et dans les autres, d'un saphir au centre et de rayons d'émeraudes. Un listel d'or, qui a été évidemment rapporté après l'entière confection de cette pièce, existe sur le fond de chacun des compartiments du champ, au-dessus et au-dessous des branches de la croix; il contient une inscription ainsi conçue : DE DONIS DI OFFERIT THEODELENDA REG. GLORIOSISSEMA SCO IOHANNI BAPT. IN BASELICA QUAM IPSA FUND. IN MODICIA PROPE PALATIUM SUUM (3). Nous donnons ici la reproduction de l'un des côtés de cette belle couverture d'évangéliaire dans notre planche XXVIII.

3° Deux amulettes d'or, de forme ovale, de cinq centimètres environ de hauteur, composées d'un encadrement dont le bord est décoré d'un cordonnet granulé semblable à celui qui contourne la croix pectorale et à celui qui borde les huit compartiments des champs dans la couverture d'évangéliaire. Cet encadrement renferme une plaque d'or sur laquelle sont reproduites des figures avec des inscriptions. Sur une des amulettes, le Christ est attaché à la croix par quatre clous, mais sans tablette sous les pieds; au revers on lit une longue inscription grecque. Sur l'autre, la croix du Rédempteur manque de tête et ne forme plus qu'une sorte de tau. Les bras du Christ sont un peu pliés et ne conservent pas une horizontalité parfaite; les pieds, disjoints, sont posés sur une tablette; la tête est chargée de la couronne d'épines. Au-dessous des branches de la croix sont les figures de la Vierge et de saint Jean, avec l'inscription grecque abrégée : Ἴδε ὁ υἱός σου — ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου. Dans la première des amulettes, le Christ est vêtu du colobium à manches; dans la seconde, du même vêtement sans manches. Les plaques historiées sont recouvertes des deux côtés, dans chacune des amulettes, de cristaux de roche convexes, ce qui leur laisse la forme d'olives composées de deux pièces de cristal serties d'or (4).

Le trésor de Monza possède encore la célèbre couronne si connue sous le nom de *couronne de fer*. Cette couronne, qui est d'or, a la forme d'un cercle, de la hauteur de sept centimètres environ, qui n'est surmonté d'aucun fleuron ou appendice quelconque. Elle est divisée en six plaques, qui sont séparées par des piliers ou montants composés de trois

(1) Deux des camées qui avaient été enlevés ont été remplacés, en 1773, par des camées modernes en jaspe sanguin, représentant le Christ et la Vierge. (FRISI, *Mem. storiche di Monza*, t. III, p. 58.)

(2) DU CANGE, *Glossarium med. et inf. latin.* — *Liber pontificalis*, in Leone III, t. II, p. 241, 243, et passim. — CIAMPINI, *Vetera mon.*, cap. XIII.

(3) « Des dons que Dieu lui a faits, la très-glorieuse reine Théodelinde offre (cet objet) à saint Jean-Baptiste dans la basilique qu'elle a fondée à Monza près de son palais. »

(4) La gravure de ces deux pièces est donnée par FRISI, *Memorie storiche di Monza*, t. I et III.

grosses pierres fines cabochons disposées verticalement au-dessus les unes des autres. Chaque plaque est recouverte en totalité d'un bel émail vert-émeraude semi-translucide, enrichi de fleurs rouges, bleues et blanc opaque, dont les dessins, comme les tiges, sont rendus par de minces filets d'or disposés suivant les procédés du cloisonnage. Sur ce fond d'émail sont établies des pierres fines cabochons serties dans des chatons et des fleurons d'or. A l'intérieur de la couronne se trouve incrusté dans l'or un cercle de fer de quinze millimètres environ de hauteur, qui passe pour avoir été forgé avec l'un des clous qui attachèrent le Christ à la croix (1). Après la bataille de Magenta, les Autrichiens enlevèrent la couronne de fer de la basilique de Monza et la portèrent dans la citadelle de Vérone. Le traité de paix intervenu après la bataille de Solferino ayant stipulé la restitution à l'Italie de tous les objets d'art qui lui avaient été enlevés, la couronne de fer fut rendue aux commissaires italiens, et rapportée en grande pompe, à l'église, le 6 décembre 1866, par le lieutenant général Solaroli, aide de camp du roi d'Italie.

Tous ces bijoux passent pour avoir été donnés à l'église de Monza par la célèbre reine des Lombards, Théodelinde († 625), fondatrice de cette église. La tradition veut qu'elle ait reçu la plupart de ces beaux objets du pape Grégoire le Grand, qui aurait notamment rapporté la couronne de Constantinople, où il l'aurait reçue en présent de l'empereur Constantin Tibère, lorsqu'il fut envoyé auprès de ce prince comme légat du pape Pélage II († 590), son prédécesseur (2).

Des discussions très-sérieuses se sont élevées sur la question de savoir si la couronne de fer avait servi depuis le règne des Lombards au couronnement des rois d'Italie, et si la bande de fer intérieure avait été forgée avec l'un des clous de la passion du Christ. Muratori (3), sans contester à cette couronne son ancienneté et sa provenance, a soutenu la négative. Son opinion a été combattue par le cardinal Tolomei, Pierre-Paul Bosca, le P. Allegranza, Giusto Fontanini, archevêque d'Ancyre (4), et Frisi (5). Un décret de la congrégation des Rites, du 7 août 1717, confirmé par le saint-siége le 10 du même mois, a tranché la question en faveur de l'authenticité de la relique. Aussi, depuis cette époque, la célèbre couronne n'est plus conservée dans le trésor de l'église; les chanoines n'en font voir là qu'une copie. La couronne elle-même est renfermée dans un reliquaire de cristal de roche, en forme de croix, qui est placé au-dessus d'un autel à droite du chœur. Pour la voir (c'était en 1847), il nous a fallu une permission du gouverneur autrichien de Milan. En conséquence de cette autorisation, le reliquaire a été descendu de l'emplacement qu'il occupait par un prêtre accompagné d'acolytes portant la croix, les chandeliers et l'encensoir, avec la récitation des prières d'usage.

Nous n'avons pas à nous occuper des deux questions débattues par Muratori, nous ne considérons ici les objets que nous venons de citer qu'au point de vue de l'art, et nous en recherchons l'âge et la provenance. La tradition, lorsqu'elle est isolée, n'est certainement

(1) La couronne de fer a été publiée par Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 460; par Frisi, ouvrage cité, pl. VII; et par Du Sommerard, Album, 10e série, pl. XIV.

(2) Le P. Allegranza, *Lettre sur la couronne de fer*, ap. Frisi, ouvr. cité, t. I, p. 161.

(3) *Anecd. ex. Ambros. Bibl. cod.*, t. II, p. 274, 286, 309, 345. — *Annali d'Italia*, t. IV, p. 8.

(4) *De corona ferrea*, cap. IV, p. 34. Romæ, 1717.

(5) Ouvr. cité, p. 160 et suiv.

pas suffisante pour guider l'archéologue dans ses recherches, elle est souvent d'une date récente et de l'invention des cicerone; mais lorsque la tradition est appuyée sur des textes anciens qui se sont constamment succédé d'âge en âge, et qu'elle est d'ailleurs en rapport avec la forme et le caractère des objets auxquels elle s'applique, elle devient tout à fait respectable et mérite croyance : c'est ici le cas. Paul Warnefride, plus connu sous le nom de Paul Diacre, qui écrivait dans le huitième siècle son histoire des Lombards, constate les dons nombreux d'objets d'or et d'argent que Théodelinde avait faits à la basilique de Monza, qu'elle avait bâtie (1). Une bulle de Calixte II, de 1120, et une bulle d'Innocent II, de 1135, en font aussi mention (2). Buonincontro Morigia, écrivain du quatorzième siècle, qui nous a donné l'histoire des vicissitudes du trésor de Monza, ne manque pas de rappeler les présents faits par saint Grégoire le Grand à la reine, et par celle-ci à l'église de Monza; il cite nommément les couronnes d'or qui y étaient conservées (3). Sigonius, au seizième siècle, rappelle la tradition (4).

Quant à la croix pectorale et à l'évangéliaire, la tradition s'appuie en outre sur un titre fort respectable : c'est une lettre de saint Grégoire le Grand (5), rapportée par Muratori (6) et par Baronius (7), dont les termes sont trop importants pour que nous négligions de les rappeler. Théodelinde avait annoncé au pape la naissance et le baptême de son fils Adaloald (603), et le pape lui répond : « *Excellentissimo autem filio nostro Adulowaldo regi transmittere filateria curavimus; id est crucem cum ligno sancti crucis Domini et lectionem sancti Evangelii theca persica inclusam.* »

Ces documents sont bien forts à l'appui de la tradition; la croix pectorale et l'évangéliaire paraissent en effet dénommés spécialement dans la lettre de saint Grégoire. Au surplus, le long vêtement du Christ sur la croix du phylactère, l'horizontalité des bras, tout en un mot dénote une représentation du Christ en croix des premières époques. On pourrait objecter que ce ne fut qu'à la fin du septième siècle que les évêques grecs, dans une assemblée connue sous le nom de concile *in trullo*, autorisèrent la représentation du crucifix; mais on sait que les évêques grecs n'avaient fait qu'approuver un usage déjà établi depuis longtemps (8), ce que vient confirmer, pour l'Orient, le manuscrit syriaque de la Bibliothèque laurentienne de Florence, écrit en 586 dans le monastère de Saint-Jean en Mésopotamie, où l'on trouve une miniature qui reproduit un Christ en croix vêtu du colobium sans manches, comme sur le phylactère du trésor de Monza (9), et, pour l'Occident, le témoignage de Grégoire de Tours, qui parle d'une peinture existant dans l'église Saint-Geniès, à Narbonne, qui représentait le Christ sur la croix (10). Saint Agnello, archevêque de

(1) PAULI WARNEFRIDI DIACONI *De gest. Langob.*, lib. IV, cap. XXXII, ap. MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 459.

(2) Elles sont rapportées par FRISI, *Mem. storiche di Monza*, t. II, p. 48.

(3) BUONINCONTRO MORIGIA, *Chronicon Modoetiense*, ap. MURATORI, *Rer. italic. script.*, t. XII, col. 1069, 1071 et 1114.

(4) *Hist. de regno Italiæ*, lib. IV, anno 691.

(5) Lib. XII, ep. VII, ind. 7.

(6) *Rer. italic. script.*, t. I. p. 461.

(7) *Annales eccles.* Lucæ, 1742, t. XI, p. 49.

(8) GORI, *Symbolæ litterariæ*, t. III, p. 104 et suiv.

(9) Nous la reproduisons dans notre planche XLIV, tome II, au titre de l'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

(10) *De glor. mart.*, lib. I, cap. XXXIII.

Ravenne au milieu du sixième siècle, avait aussi donné à son église une grande croix d'argent sur laquelle se trouvaient les figures du Christ et de plusieurs saints (1).

Quant à la couronne qui est relatée par son nom de *corona ferrea* dans un inventaire du trésor de Monza de 1275, publié par Frisi (2), il existe un monument de l'époque de Théodelinde qui vient confirmer la tradition : c'est un bas-relief de l'église primitive que la reine avait fait construire en 595. Il est fort heureux que Matteo del Campione, qui reconstruisit le temple de Monza au commencement du quatorzième siècle, n'ait pas eu pour ce bas-relief le mépris que témoignent Muratori et d'Agincourt, qui l'auraient fait certainement briser (3). L'architecte du quatorzième siècle, pour satisfaire à la vénération que les habitants de Monza portaient à la célèbre reine des Lombards, conserva ce bas-relief et le fit placer au-dessus de la porte principale du nouveau temple. Cette sculpture, malgré sa médiocrité au point de vue de l'art, est un monument archéologique des plus intéressants. Cinq personnages y sont représentés : Théodelinde, Agilulphe son mari, Adaloald leur fils, et Gondeberte leur fille, tenant dans leurs mains les présents qu'ils offrent à saint Jean-Baptiste. La reine porte une couronne et une croix, et le saint tient dans les mains ceux des présents qu'il a déjà reçus, qui paraissent être un livre posé à plat et un vase. L'artiste, en arrière des personnages, a sculpté trois couronnes : celle du roi, celle de la reine et la couronne de fer, ainsi que tous les autres objets dont la tradition attribue la donation à Théodelinde. Muratori, qui avait examiné ces pièces lorsqu'elles subsistaient toutes encore dans le trésor, reconnaissait que la sculpture, malgré sa rudesse, reproduisait parfaitement la forme des bijoux conservés dans le trésor comme dons de Théodelinde (4).

Nous devons ajouter que la couronne de fer est semblable, pour la forme, à celle que porte Justinien dans les mosaïques de Saint-Vital et Saint-Apollinaire nuovo, de Ravenne, qui datent de la fin du sixième siècle (5).

La tradition est donc ici appuyée sur une foule de documents importants. Nous devons dire cependant que les deux amulettes recouvertes de cristaux de roche paraissent plutôt provenir de la chapelle de Bérenger I[er] (888 † 924) que de Théodelinde. On trouve, en effet, dans l'inventaire de cette chapelle (6), une mention qui se rapporte à ces deux amulettes : « *Cristallos III circumamictos auro* », et, comme Bérenger avait fait don de la plupart des objets de sa chapelle à l'église de Monza, on peut bien supposer que les deux amulettes de cristal proviennent des dons de ce prince.

Le caractère grec de tous ces monuments est incontestable. Les inscriptions qui se trouvent sur le phylactère et sur les deux amulettes ne peuvent laisser aucun doute. Quant à la couronne, nous croyons avoir établi, dans nos *Recherches sur la peinture en émail* (7), et nous

(1) « Laqual munificenza fu imitata da S. Agnello di cui fu dono la nobile e gran croce di argento, che ancor' oggi si » vede all' altar maggiore, in cui effigiate sono le imagini di molti santi, e in mezzo, quella di Christo resuscitato. » (Fabri, *Le sagre Memorie di Ravenna antica*. In Venetia, 1664, p. 20.)

(2) Ouvr. cité, t. II, p. 131.

(3) Il est reproduit par Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 460, et par d'Agincourt, Sculpture, pl. XXVI, n° 8.

(4) Muratori, *Rer. italic. script.*, t. I, p. 460.

(5) Ciampini, *Vetera Monumenta*, t. II, p. 73 et 89, pl. XXII et XXV.

(6) Découvert et publié par Frisi, ouvr. cité, t. III, p. 72.

(7) § III, art. 3. Paris, 1846, p. 96 et suiv.

prouverons plus loin (1), qu'au temps de Grégoire le Grand les procédés de l'émaillerie n'avaient pas encore pénétré en Italie, et que les Byzantins en étaient alors seuls en possession. L'expression de *theca persica*, que saint Grégoire emploie pour désigner la riche couverture qui servait d'écrin au texte des Évangiles qu'il envoyait à Adaloald, semble bien indiquer un travail oriental. Le voyage de saint Grégoire à Constantinople est d'ailleurs un fait constant. On comprend dès lors qu'il en ait rapporté des objets précieux qui ne se fabriquaient pas encore en Italie, et qu'en envoyant des présents à la reine Théodelinde, si ardente à propager la foi catholique, il ait choisi des pièces rares qu'elle ne pouvait se procurer auprès des artistes italiens.

Le savant M. de Lasteyrie (2) ne veut voir que du verre rouge, et non des grenats, dans l'ornementation de l'évangéliaire de Monza; il regarde cette magnifique pièce d'orfèvrerie comme une production de l'art nordo-germanique, apportée par Théodelinde, princesse de Bavière, qui épousa dans le dernier quart du sixième siècle le roi des Lombards Autharis († 590), et, après la mort de ce prince, le duc de Milan Agilulphe, auquel elle donna la couronne.

Il est certainement presque impossible à celui qui n'a pas fait une étude spéciale des pierres précieuses, de discerner, à la première vue, le grenat taillé en tables minces du verre rouge, si fréquemment employé dans la bijouterie du moyen âge ; mais, comme il était d'une grande importance de déterminer la nature de la matière rouge employée dans la belle couverture de l'évangéliaire, nous avons voulu ne conserver à ce sujet aucun doute. Après la publication de l'opinion de M. de Lasteyrie, nous étions retournés à Monza en 1862, et, après avoir examiné de nouveau l'évangéliaire de Théodelinde, nous avions acquis la conviction que la matière rouge ne pouvait être que du grenat ou de l'émail. Ne voulant pas néanmoins nous en rapporter à nous seul, et ne pouvant rester que quelques heures à Monza, nous avons prié M. l'abbé César Aguilhon, professeur de rhétorique au gymnase de Monza, savant archéologue, d'examiner la question et de la résoudre. Ces messieurs ont soumis la pièce à un habile orfévre, M. Pascal Galbiati, très-versé dans la connaissance des pierres dures, et, après un examen attentif, cet artiste s'est convaincu que la matière rouge, cloisonnée d'or, était bien du grenat rouge taillé en table.

Nous pouvons dire d'ailleurs que la vue seule de la pièce repousse l'origine barbare que M. de Lasteyrie veut lui donner, et qu'elle porte au contraire avec elle le cachet de l'orfévrerie grecque. Le petit cordonnet granulé dont les orfévres byzantins ne manquaient pas de border leurs pièces se retrouve sur l'évangéliaire, comme sur la croix pectorale et sur les deux amulettes, dont l'origine grecque, à cause des inscriptions qu'on y lit, ne saurait être contestée. Les pierres fines sont disposées avec la symétrie qu'affectent les orfévres byzantins. Les beaux camées antiques, accompagnés de gamma grecs, ne sauraient non plus être sortis de la Bavière barbare. Enfin, le travail d'orfévrerie, d'une délicatesse achevée dans toutes ses parties, dénote un art très-avancé, et n'a pu être exécuté dans un pays tout à fait étranger aux arts à cette époque, et qui n'a jamais rien produit d'analogue. Nous avons fait connaître les bijoux importés par les envahisseurs sortis de la Germanie (3), et nous

(1) Voyez au titre de l'Émaillerie, chapitre Ier, § I, art. 3.

(2) *Description du trésor de Guarrazar*. Paris, 1860, p. 27 et suiv.

(3) Voyez plus haut, chap. Ier, § II, art. 3, p. 264 et suiv.

avons reproduit dans notre planche XXVII les plus beaux de ces bijoux qui aient été trouvés. Nous ferons connaître aussi le calice, d'une ornementation rude et quasi barbare, qui fut exécuté pour le duc de Bavière, Tassilo, près de deux siècles cependant après Théodelinde (1). Il sera donc facile à nos lecteurs de faire la comparaison, et de se convaincre que la couverture de l'évangéliaire de Monza ne peut appartenir à l'industrie barbare de la Germanie au sixième siècle ; elle ne pourrait même provenir de l'Italie, puisque les arts y étaient dans une complète décadence à l'époque de Théodelinde.

L'église de Monza possédait trois évangéliaires désignés simplement, dans un inventaire de 1275, par ces mots : *Tria testa evangellia.* Dans un acte de restitution d'une partie du trésor de Monza, daté de 1277, un volume donné à l'église par Théodelinde y était compris sous la dénomination de *Talliacore,* qui, d'après Frisi, serait formée des mots *tallus chori,* table à l'usage du chœur. Frisi avait cru reconnaître dans le Talliacore l'évangéliaire que nous venons de décrire (2), et nous avions eu le tort de reproduire, sans l'avoir examinée, l'allégation du savant historien de l'église de Monza (3). Partant de là, M. de Lasteyrie, qui trouvait, d'après les énonciations de l'acte de 1277, quelque différence entre le Talliacore et notre évangéliaire, en a conclu que, si le livre auquel on donnait le nom de Talliacore provenait de Grégoire le Grand, l'évangéliaire, qui subsiste encore, ne pouvait avoir la même origine. La conséquence n'était pas rigoureuse. Frisi avait eu tort de voir dans l'évangéliaire qui subsiste le Talliacore désigné dans l'acte de 1277, et, en effet, un livre à l'usage du chœur n'est pas un évangéliaire, qui est l'un des instruments du saint sacrifice de la messe et qui appartient à l'autel, mais voilà tout ; et il n'en est pas moins vrai que c'est un évangéliaire renfermé dans une riche couverture que le saint pape Grégoire avait envoyé à Théodelinde, *lectionem sancti Evangelii theca persica inclusam;* c'est un évangéliaire que possède encore le trésor de Monza, et la tradition, qui s'est transmise d'âge en âge, a attaché le nom de saint Grégoire à ce riche bijou.

Frisi avait reconnu dans la couverture de l'évangéliaire un travail grec, *di greco lavoro,* et il devait se connaître en œuvres byzantines, puisqu'il en existait plusieurs dans le trésor de l'église dont il était chanoine. Mais ce n'est pas sur l'opinion de Frisi que nous avons ormé la nôtre; nous avions vu et touché l'évangéliaire avant de connaître l'ouvrage de Frisi sur l'église de Monza. Nous avons étudié de nouveau cette belle pièce, après avoir examiné bon nombre de monuments de l'orfévrerie byzantine conservés en Europe dans différents musées, églises et collections particulières, et nous avons acquis la conviction que l'évangéliaire de Monza ne pouvait être sorti que de la main d'un orfévre grec, et qu'il devait remonter à une époque très-reculée.

Nous en dirons autant d'une autre pièce d'orfévrerie que possède encore le trésor de l'église de Monza, à savoir, le reliquaire d'or qui renferme, dit-on, des cheveux et une dent de saint Jean-Baptiste. Ce reliquaire se présente sous la forme d'une boîte plate, de vingt-cinq centimètres de hauteur, portée par quatre petits pieds en forme de griffes. Elle est rectangulaire dans sa partie inférieure, mais elle se rétrécit un peu dans le haut. La face principale est couverte de pierres fines disposées avec une grande symétrie, au milieu

(1) Nous l'avons fait reproduire dans le cul-de-lampe de l'Explication des planches et des vignettes de ce volume.

(2) *Memorie storiche di Monza,* t. III, p. 58.

(3) *Recherches sur la peinture en émail,* p. 15.

d'ornements composés de filets d'or granulés. Sur le haut, sont deux lions affrontés qui semblent mordre un chaton sertissant une grosse pierre fine. Nous avons fait photographier ce beau bijou, et nous donnons la gravure du cliché photographique dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre. Le revers de la boîte est fort intéressant : on y a reproduit le Christ sur la croix, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean, et, plus près de lui, un Juif le frappant de la lance, et un autre tenant l'éponge au haut d'un roseau. La tête du Christ est auréolée du nimbe crucifère, mais il ne porte pas de couronne d'épines ; ses bras sont étendus dans une horizontalité parfaite ; ses pieds sont cloués séparément. La croix n'a pas d'inscription sur le titre. Au-dessus des bras de la croix sont des médaillons qui reproduisent deux bustes figurant le soleil et la lune. Le dessin de cette composition a été obtenu, sur la feuille d'or du fond, par un poinçon frappé au marteau ; ce poinçon figure un petit cercle. Malgré le mode fort imparfait employé pour reproduire le dessin du sujet, on s'aperçoit cependant que l'artiste qui l'a tracé était un dessinateur assez habile. Les deux bustes du soleil et de la lune ont un cachet antique. La figure du Christ est plus grande que les autres, mais toutes les proportions sont exactes et les contours réguliers. Si l'artiste avait dessiné ses figures au trait avec un burin, il aurait produit une œuvre très-correcte. Ce dessin indique donc une bonne époque. Le fond est marqueté de petits ronds qui se joignent et qui ont été faits aussi au poinçon ; mais, pour laisser ressortir le dessin, l'artiste a ménagé autour des figures et de la croix un espace lisse que le poinçon a respecté.

Suivant l'opinion la plus générale, ce reliquaire serait celui qui est désigné en tête de l'inventaire de la chapelle de Bérenger, roi d'Italie, sous la dénomination de *Capsa aurea*, et dans l'inventaire de 1275, sous celle de *Cassa de auro cum gemmis ad honorem beati Johannis Baptiste ;* mais plusieurs archéologues, et entre autres M. l'abbé César Aguilhon de Monza, ont pensé qu'il était plus ancien et avait dû faire partie des dons de la reine Théodelinde. M. l'abbé Aguilhon se fonde sur ce que dans les anciens temps il n'était pas permis d'élever un temple sans y déposer quelque relique du saint sous l'invocation duquel on le dédiait. Or, la basilique de Monza, édifiée par Théodelinde sous le vocable de saint Jean-Baptiste, n'a jamais possédé d'autres reliques du saint précurseur que celles qui sont contenues dans cette boîte, d'où l'on doit supposer qu'elle en est en possession depuis sa fondation.

Cette opinion pourrait bien être l'expression de la vérité. Dans tous les cas, la symétrie parfaite qui règne dans l'agencement des pierres fines, la correction du modelé des petits lions, le style du dessin de la scène reproduite sur la seconde face du reliquaire, les filets d'or granulés qu'on trouve sur cette belle pièce d'orfévrerie, dénotent la meilleure époque de l'art byzantin. Le reliquaire peut bien être venu de Constantinople avec la couronne de fer, et avoir été offert par Théodelinde à la basilique qu'elle avait édifiée.

II

Dans le trésor de l'église Saint-Marc de Venise.

L'église Saint-Marc possède de très-belles productions de l'orfévrerie byzantine. Les Vénitiens, après les avoir enlevées pour la plupart de Constantinople, en 1204, ont eu le bon esprit de les conserver avec soin. Il faut dire cependant qu'un incendie qui dévora les

chambres du trésor en 1231, dut anéantir plusieurs objets; mais ce trésor est encore si riche en pièces d'orfévrerie byzantine, qu'il faut bien qu'un certain nombre d'entre elles ait échappé au feu, ou que les chefs vénitiens, qui avaient eu leur part du butin, aient fait des dons à Saint-Marc pour réparer les pertes causées par l'incendie. Les chambres du trésor sont situées au midi, dans le bas de l'église. On y entre par une porte surmontée d'une élégante décoration, où l'on voit la croix byzantine à double traverse exécutée en mosaïque. Les pièces d'orfévrerie qui contiennent des reliques sont disposées dans les armoires vitrées d'une petite chapelle assez obscure située à gauche de la salle principale du trésor. Il est très-difficile de se faire ouvrir ces armoires, et il faut ordinairement se contenter de voir les objets qu'elles contiennent à travers les vitres et d'une manière imparfaite. Les autres pièces, au contraire, qui sont exposées dans cette salle, dans une montre vitrée faisant face à la fenêtre et dans une armoire fermée avec des glaces, peuvent être parfaitement vues, même par les personnes auxquelles les armoires ne sont pas ouvertes.

Nous citerons, parmi les pièces les plus intéressantes : 1° Un reliquaire d'argent doré ayant la forme d'une église grecque. Le plan est un carré sur chaque face duquel saillit un hémicycle, ce qui donne à l'ensemble la forme d'une croix à quatre branches égales. Une coupole s'élève au centre du monument. Des coupoles plus petites, séparées par des tourelles carrées, dominent chacune des branches de la croix. Une porte ouverte dans l'un des hémicycles est décorée sur chacun de ses deux battants d'une figure en pied : un saint guerrier et une sainte. On voit une tête de lion au-dessus de cette porte, et, à la base du monument, des lions, des griffons et autres animaux : ces bas-reliefs sont exécutés au repoussé. A l'intérieur, une ampoule d'or est suspendue à la coupole centrale; elle est remplie, dit-on, du sang qui était sorti, en l'année 320, d'une figure du Christ conservée à Beyrouth en Syrie.

2° Un reliquaire de cristal de roche, monté en or, ayant la forme d'une croix à quatre branches égales : il est rempli par un morceau de la vraie croix d'environ trente centimètres de hauteur. Une inscription grecque, divisée sur les quatre branches de la croix d'or, constate que ce reliquaire avait été donné à une église par l'impératrice Irène Ducas, alors que, veuve d'Alexis Comnène († 1118), elle s'était retirée dans un couvent qu'elle avait fondé et où elle avait embrassé la vie monastique (1). Le pied sur lequel est placée la croix est d'un mauvais travail, et probablement beaucoup moins ancien que le reliquaire.

3° Un tableau d'argent doré, au centre duquel est incrustée une croix de cristal à double traverse qui renferme un morceau du bois de la vraie croix. Au-dessus s'élève un petit vase enrichi d'un médaillon où se trouve représenté le Christ en buste. Ce petit vase contiendrait du sang de Jésus-Christ, si l'on en croit l'inscription grecque qui s'y trouve gravée. Une inscription en caractères grecs, existant sur la bordure du tableau, attribue à une impératrice du nom de Marie le don de ce reliquaire, sans indiquer l'église donataire. Montfaucon, qui a traduit l'inscription (2), suppose que cette Marie était la femme de Nicéphore Botaniate († 1081).

4° Un reliquaire en forme de tableau, dont le fond, d'argent doré, est encadré dans une bordure d'or chargée de pierreries. Sur le fond, une croix à double traverse, creusée dans

(1) L'inscription a été déchiffrée et traduite par Montfaucon, *Diarium italicum*. Parisiis, 1702, p. 53.
(2) *Diarium italicum*, p. 54.

le métal, renferme un très-grand morceau de la vraie croix. Quatre figures d'or occupent les angles : en haut, les figures de saint Gabriel et de saint Michel archanges ; en bas, celles de Constantin et d'Hélène. Une inscription grecque, gravée au revers du tableau, constate qu'il avait été exécuté sur l'ordre du patrice Constantin, général des galères. L'auteur qui a décrit le trésor de Saint-Marc dans le grand ouvrage *Venezia e le sue lagune*, publié par la municipalité de Venise (1), prétend, d'après Tiepolo (2), que ce Constantin était frère de l'empereur Nicéphore Phocas († 969). Un crucifix d'or est fixé sur le bois de la vraie croix. Nous le soupçonnons d'invention vénitienne et postérieur au reliquaire, qui pourrait bien appartenir au dixième siècle.

5° Une boîte d'argent doré de forme oblongue. Le couvercle est décoré d'un bas-relief exécuté au repoussé, dans le style de celui de la boîte du Louvre, dont nous donnons la reproduction dans notre planche X. On y voit le Christ, assis sur un trône, distribuer des couronnes à saint Eugène de Trébizonde, à saint Achille, à saint Canidios et à saint Valérien, qui se tiennent à ses côtés. Une longue inscription grecque en l'honneur de ces saints contourne la boîte.

6° Une boîte d'or de vingt-sept centimètres de longueur, vingt-trois centimètres et demi de largeur et cinq de hauteur, renfermant des reliques. Le couvercle est bordé d'une ceinture de pierres fines. Une seconde bordure intérieure est décorée de six bustes de saints ciselés sur or ; cette bordure encadre une représentation du Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean sous les branches de la croix, et deux anges au-dessus. Ces figures sont exécutées en émail cloisonné dans l'épaisseur de l'or qui sert de fond au tableau. Le dessous de la boîte est rempli par une croix au milieu de feuillages exécutés au repoussé.

7° Un tableau d'or et d'argent doré, de quarante-sept centimètres de hauteur sur trente-cinq de largeur, enrichi d'émaux et de pierres fines. Au centre, on voit le buste de face de saint Michel, exécuté, en bas-relief, au repoussé : il a la main droite étendue sur la poitrine, de la gauche il tient un sceptre. La tête, le cou et les ailes sont d'or ; le buste est enrichi d'émail et de pierres fines. Le nom de l'archange est écrit en caractères grecs au-dessus de la tête, et un peu plus haut sont deux médaillons d'émail cloisonné, où l'on voit le Christ et saint Simon. Le fond du tableau est entouré d'une étroite bordure d'émail où sont reproduits, avec une extrême délicatesse, des fleurs et des ornements. Le bas repose sur une bande d'ornements renfermant trois médaillons d'émail avec des figures de saints ; une bande décorée de la même façon existe dans le haut ; le tout est encadré dans une large bordure enrichie de seize médaillons circulaires renfermant également des saints en buste. Les figures, dans tous les médaillons, sont toujours accompagnées de leurs noms en majuscules grecques. Le revers du tableau est couvert d'une feuille d'argent doré, où l'on a reproduit, en léger relief, une croix dont le milieu et les extrémités sont décorés de bustes de saints ; elle est encadrée dans deux bordures : l'une renferme des bustes de saints, la seconde des rinceaux de feuillage.

8° Un magnifique tableau d'or, de quarante-six centimètres de hauteur sur quarante de largeur, où est reproduit, en demi-relief, l'archange saint Michel en pied. L'or du visage et du cou est recouvert d'un émail rose si fin et si poli, qu'on pourrait supposer que la face est

(1) Venezia, 1847, vol. II, parte IIa, p. 73.

(2) *Trattato delle santissime reliquie della chiesa di San-Marco*, 1617.

taillée dans une pierre dure. Les boucles des cheveux, qui sont rendues par de l'émail noir, sont dessinées par des cloisons d'or. L'archange porte la brigandine à écailles carrées terminée par une sorte de cotte qui couvre les cuisses, et des grevières. La brigandine est d'or, les grevières d'argent doré, la cotte en émail cloisonné. C'est cette armure dont est revêtu Basile II (976 † 1025) dans la grande miniature d'un manuscrit grec appartenant à la bibliothèque de Saint-Marc, dont nous donnons la reproduction dans notre planche XLVIII (t. II, au titre de l'*Ornementation des manuscrits*). Saint Michel tient de la main droite une longue épée, et de la gauche un globe crucigère d'émail blanc cloisonné de dessins d'or. L'épée et le globe font entièrement saillie sur le fond. Cette belle figure en pied se détache sur un fond d'émail bleu lapis foncé, enrichi de fleurettes rouges, vertes et blanches d'un goût exquis et d'une délicatesse achevée ; le dessin est rendu par des cloisons d'or d'une finesse extrême. Le tableau est encadré dans une large bordure décorée de pierres fines et d'émaux cloisonnés sur or. Dans le haut, trois médaillons circulaires renferment les bustes du Christ, de saint Pierre et de saint Minas exécutés en émail ; les médaillons correspondants, au bas du tableau, sont veufs de leurs émaux. Quatre autres émaux, de forme ovale, disposés par deux sur chacun des grands côtés de la bordure, reproduisent les figures en pied de deux saints, dont les noms grecs sont inscrits en cloisonnage d'or sur le fond d'émail. Tous ces saints sont des guerriers très-révérés dans l'Église grecque : saint Théodore le Stratelate (1) et saint Théodore Thyron, saint Démétrius et saint Nestor, saint Georges et saint Procope, saint Eustachios et saint Mercure. Ils portent tous la même armure que l'archange, avec la lance et le bouclier. Les émaux sont d'une finesse extrême et d'une exécution si parfaite, qu'à moins de les examiner de très-près, on les prend pour de fines miniatures aux plus vives couleurs.

9° Un tableau d'argent doré, de quarante-trois centimètres de hauteur sur trente et un de largeur. Un disque de lapis lazuli occupe le milieu ; on y voit la scène de la crucifixion reproduite en figures d'or de demi-relief, ciselées séparément et fixées sur le lapis. Le Christ est sur la croix ; la Vierge et saint Jean sont au-dessous. Des inscriptions en lettres capitales grecques reproduisent les paroles du Christ sur la croix : ἴδε ὁ υἱός σου — ἰδοὺ ἡ μήτηρ σοῦ : « Voilà ton fils — Voilà ta mère (2). » Le surplus du champ est décoré de charmants rinceaux rendus par un lacet plat granulé. La bordure d'argent est enrichie de feuillages de bon goût en relief ; ils sont interrompus, au centre, de chacun des côtés, par des émaux cloisonnés de forme carrée, renfermant des images de saints en buste.

10° Un tableau d'or et d'argent, de quarante-quatre centimètres de hauteur sur trente de largeur. La scène de la crucifixion y est représentée en figures séparées, exécutées en émail cloisonné sur or et rapportées sur le fond. Les figures sont accompagnées d'inscriptions grecques. Les émaux peuvent appartenir au dixième siècle, mais la bordure d'encadrement est plus moderne ; elle est décorée de deux petits émaux représentant les archanges Michel et Gabriel en pied, d'entrelacs ciselés et de pierres fines cabochons. Au-dessus de la partie supérieure de la bordure, dans une tablette ajoutée au tableau, on lit, en gros caractères, une inscription grecque qui semble indiquer que ce tableau avait renfermé du bois de la vraie croix.

(1) Magister militum. (Du Cange, *Gloss.*, v° Στρατηλάται.)

(2) Les mots υἱός et μήτηρ sont rendus par les abréviations ordinaire s ΥC, ΜΡ.

11° Une couronne d'or formée d'un bandeau circulaire bordé de deux rangées de perles qui enserrent quatorze médaillons d'émail cloisonné, d'une grande finesse. Sur la plupart, on voit des bustes de saints dont les noms sont tracés par des cloisons d'or, sur le fond des tableaux d'émail, en lettres majuscules grecques disposées perpendiculairement, suivant l'usage des Byzantins. L'une des figures reproduit un empereur couronné du stemma crucigère; elle est accompagnée de cette inscription : ΛΕΩΝ ΔΕCΠ(ΟΤΗC) : « Léon souverain. » Léon Ier et Léon le Jeune (474) régnaient à une époque où l'art de l'émaillerie n'était pas connu à Constantinople; Léon III, Léon IV et Léon V étaient iconoclastes : cette figure ne peut être que celle de Léon le Philosophe († 911), fils de Basile le Macédonien, qui occupait le trône à l'époque où cet art avait atteint à la perfection. Cette couronne n'a pas été faite pour être portée; elle était destinée à être suspendue au-dessus d'un autel, et il est à croire que l'empereur Léon VI en avait été le donateur.

12° Un grand calice de sardoine taillé à côtes et monté en argent doré; il est entouré d'une large bordure qui contient quinze médaillons d'émail cloisonné, où sont reproduites les figures du Christ, de la Vierge et de différents saints en buste; ces figures sont accompagnées de leurs noms tracés en cloisonnage d'or dans l'émail. Sur le pied on lit cette inscription détériorée : ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘΕΙ ΡΩΜΑΝ(Ω) ΟΡΘΟΔ(ΟΞΩ (ΔΕ)CΠΟΤ(Η) : « Seigneur, protége Romain, orthodoxe empereur. » La coupe est ornée de perles pendantes. Quatre empereurs du nom de Romain ont régné à Constantinople : Romain IV (1068-1071) prenait le titre de Θεότοκος. Romain III (1028 † 1034), général, devenu empereur par le choix de Constantin VIII, fit exécuter, à la vérité, beaucoup de pièces d'orfévrerie, mais il n'eut jamais à s'occuper de questions religieuses, et n'eut pas besoin de constater son orthodoxie. Romain II, jeune débauché, mourut à vingt-six ans, après trois ans et quatre mois de règne, et s'occupa plutôt de ses plaisirs dissolus que de donner des calices aux églises. Nous croyons donc que l'empereur nommé sur notre calice est Romain Lécapène (919 † 944), associé à l'empire par son gendre Constantin Porphyrogénète, et qui, vivant à une époque peu éloignée de celle où les doctrines des iconoclastes étaient protégées par les empereurs, tenait à faire connaître sa croyance orthodoxe.

13° Un autre calice de sardonyx monté en argent doré. On lit sur le pied une inscription grecque, qui n'est autre que les paroles prononcées à la messe par le prêtre lorsqu'il consacre le vin. Au fond de la coupe, un émail cloisonné sur or reproduit le Christ dans l'attitude de bénir.

14° Un reliquaire en forme de bras, d'argent doré ; il est posé sur une boule décorée de rinceaux dans le style oriental. Ce reliquaire renferme un bras de saint Pantaléon.

Toutes ces belles pièces donnent une haute idée de l'orfévrerie, et surtout de l'émaillerie byzantine; elles appartiennent certainement à la seconde moitié du neuvième siècle et au dixième, époque de la splendeur de Constantinople (1).

A ces objets, dont la provenance est incontestable, nous croyons devoir en ajouter quelques autres qui, bien que privés d'inscriptions grecques, nous paraissent être de provenance

(1) Le trésor de Saint-Marc possède un très-grand nombre de vases de différentes sortes en matières précieuses et en cristal de roche, venant de Constantinople, et dont quelques-uns ont des montures ; mais ces montures n'ont pas assez d'importance pour que nous ayons à les mentionner ici. M. Julien Durand a fait une description détaillée de ces vases dans les *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 336, et t. XXII, p. 21.

byzantine, à savoir : 1° Un très-grand vase de cristal, de forme allongée, monté en argent doré. Il est fermé par un couvercle hémisphérique qui s'élève au-dessus d'une gorge, et porté sur un pied circulaire assez haut : cette monture est décorée de palmettes rendues par des lacets d'or granulés. La panse du vase est enfermée dans quatre listels verticaux et deux listels horizontaux qui sont couverts de pierres fines. 2° Une aiguière, d'agate onyx, de forme semi-ovoïde. La monture d'or termine en partie l'ovoïde, qui est surmonté d'un orifice évasé en forme de cône tronqué renversé; une anse et un goulot, dans le style oriental, sont attachés à la monture de métal. Le corps du vase repose sur un pied circulaire. La monture est décorée, comme dans le vase précédemment décrit, de palmettes formées de fins lacets d'or granulés. 3° Un reliquaire en forme de bras avec main, et 4° un autre reliquaire en forme de jambe, très-bien modelé. Ces deux pièces, d'argent doré, sont décorées de rinceaux dans le style byzantin, exécutés au repoussé.

Nous aurions pu citer encore, parmi les monuments d'orfévrerie byzantine que possède Venise, trois couvertures de manuscrits appartenant à la bibliothèque de Saint-Marc, qui sont de superbes pièces, malheureusement détériorées : l'une est décorée de perles et d'émaux, les deux autres de pierres fines, d'émaux et de perles; mais, comme elles empruntent surtout leur ornementation des figures en émail qui y sont fixées, nous en donnerons la description quand nous traiterons de l'émaillerie cloisonnée. Nos planches LXII et LXIII (tome III, au titre de l'ÉMAILLERIE) reproduisent les deux plus belles.

III

Le reliquaire de Limbourg.

Parmi les monuments de l'orfévrerie byzantine, l'un des plus complets et des plus intéressants est le reliquaire de la vraie croix, qui est conservé aujourd'hui à Limbourg (duché de Nassau), dans la sacristie de l'église Saint-Georges.

Ce reliquaire est une boîte plate, de forme rectangulaire, ayant quarante-huit centimètres et demi de hauteur sur trente-quatre centimètres de largeur, et cinquante-cinq millimètres d'épaisseur. La boîte est faite d'un bois brun foncé très-dur, et recouverte en dessous et sur les côtés de lames d'argent doré enrichies d'ornements repoussés. Un couvercle, qui se tire à coulisse, laisse à découvert le fond, où repose un très-gros morceau de la sainte croix disposé en forme de croix à double traverse. Le dessus de la boîte et l'intérieur sont d'or, et décorés de pierres fines, de figures et d'ornements en émail cloisonné. Entrons dans quelques détails sur ce magnifique produit de l'orfévrerie byzantine (1).

Le dessus de la boîte, lorsqu'elle est fermée, présente l'ornementation que voici : Une

(1) M. DIDRON a publié, dans les *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 337, la gravure de la plaque centrale du couvercle, et dans le tome XVIII, p. 42 et 124, deux planches reproduisant les figures d'anges en émail qui sont à l'intérieur de la boîte et quelques-uns des ornements en émail. M. AUS'M WEERTH a publié cette belle pièce en chromolithographie dans son écrit : *Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII und Romanus II* (Bonn, 1866). — Nous avons rectifié quelques erreurs de mesures qui s'étaient glissées dans la première édition.

bordure d'or, de trente-huit millimètres de largeur, contourne les quatre côtés du rectangle et recouvre l'épaisseur des bords de la boîte ; elle reste donc en surélévation sur trois côtés lorsqu'on tire le couvercle à coulisse pour découvrir l'intérieur et laisser voir la relique. Une inscription en lettres majuscules grecques se montre en relief sur cette bordure d'or ; elle est ainsi conçue :

† Οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ.
Θεὸς γὰρ ὢν ἔπασχεν ἐν βροτῶν φύσει.
Ὃν Βασίλειος ὁ Πρόεδρος ἐξόχως
Σέβων, ἐκαλλώπισε τὴν θήκην ξύλου,
Ἐν ᾧ τανυσθεὶς εἵλκυσεν πᾶσαν κτίσιν.
Ἀλλ' ἦν ὡραῖος κάλλει Χριστὸς, καὶ θνήσκων
Οὐκ εἶδος εἶχεν· ἀλλ' ἐκαλλώπιζέ μου
Τὴν δυσθέατον ἐξ ἁμαρτίας θέαν.

Cette hymne, dont le sens mystique n'est pas très-facile à saisir, peut être ainsi traduite :

« Jésus suspendu à la croix n'avait plus la beauté, car étant Dieu il souffrit dans la nature humaine. Basile Proèdre, dans sa vénération profonde, a orné le reliquaire de la croix sur laquelle le Christ fut étendu et d'où il attira le monde entier. Le Christ avait une beauté parfaite qu'il ne conserva pas en mourant; mais il embellissait le hideux aspect que je tenais du péché. »

A l'intérieur de la bordure d'or se trouve le couvercle à coulisse. Le centre est décoré d'une plaque de dix-sept centimètres et demi de hauteur sur quatorze centimètres et demi de largeur, comprenant neuf petits tableaux d'émail sur fond d'or; ils sont distribués trois par trois au-dessus les uns des autres, et encadrés dans des lignes formées de très-petits rubis et de quelques émeraudes placées aux angles et aux points d'intersection des lignes de rubis : toutes ces pierres sont taillées régulièrement en carré et de la même dimension. Dans le tableau central, on voit le Christ assis sur un riche trône à coussin : il bénit de la main droite, à la manière grecque, et tient de la gauche le livre des Évangiles. Par-dessus une tunique talaire, il porte un grand manteau bleu lapis merveilleusement drapé. Sa figure est sévère et pleine de noblesse; ses pieds nus sont chaussés du cothurne antique, et ses mains sont parfaitement dessinées. Or, quand on songe aux procédés mis en œuvre dans ce genre d'émaillerie pour reproduire les traits du dessin, on a peine à comprendre comment l'artiste a pu arriver à tant de perfection. Chacun des huit autres tableaux comprend deux personnages d'environ cinq centimètres de hauteur : à la droite du Christ, saint Jean et l'ange Gabriel ; à sa gauche, la Vierge et saint Michel archange. Les deux anges sont revêtus du costume impérial de cérémonie, celui que porte Romain IV dans le bas-relief d'ivoire conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale. Les douze apôtres sont distribués deux par deux dans les six autres tableaux; ils sont vêtus de la longue tunique et du grand manteau de l'antiquité, et tiennent à la main soit un livre, soit un volumen. Toutes les figures de ces neuf tableaux, dessinées avec correction, sont exécutées en émail cloisonné, et se détachent sur le fond de la plaque d'or qui a été abaissée, en suivant les con-

tours extérieurs de chaque figure, pour former la petite caisse dans laquelle ont été disposés, et le cloisonnage d'or d'une ténuité extrême qui trace le dessin, et les émaux qui teignent les carnations et les vêtements (1). Des inscriptions grecques, gravées sur le fond d'or de chacun des tableaux, donnent le nom du personnage représenté. Les neuf tableaux, avec leur bordure de rubis, sont entourés d'un encadrement d'émail de cinq millimètres de largeur, offrant une suite de petits losanges dentelés, de couleur bleue, figurant une croix, et portant au centre une petite croix rouge : ils se détachent sur un fond blanc. Le tout est renfermé dans une bordure d'or, de vingt-cinq millimètres, composée de huit plaques carrées, disposées aux angles et au milieu de chacun des quatre côtés, sur lesquelles des figures de saints en buste se détachent en émail sur le fond d'or, et de huit plaques oblongues qui remplissent l'espace entre les émaux et sur lesquelles sont fixées une grosse pierre au centre et huit pierres ou perles plus petites, distribuées au-dessus et au-dessous de la grosse pierre; le champ resté libre entre les pierres est couvert de charmants rinceaux, de dessins variés, formés de fils d'or granulés d'une grande finesse. Deux plaques d'or, de cinquante-cinq millimètres de hauteur et de la longueur de la bordure d'or gemmée, sont disposées l'une au-dessus, l'autre au-dessous de cette bordure. Elles sont enrichies chacune de trois médaillons, formés de petits rubis en table sertis en or, et au centre desquels est une énorme pierre fine entourée de huit pierres dans les deux du milieu, et de six pierres dans les autres. Ces médaillons sont rattachés entre eux et à l'encadrement par quatre anneaux qui sertissent de très-grosses perles. Vingt pierres fines, dont quatre très-grosses, garnissent dans chacune des plaques le champ d'or resté libre autour des médaillons. Ainsi, sans compter les petits rubis et les petites émeraudes en table qui séparent les figures d'émail de la plaque centrale et tracent les médaillons, on trouve sur le couvercle de la boîte-reliquaire cent quarante-deux pierres fines, presque toutes d'un gros volume, et vingt-quatre belles perles, disposées avec la parfaite symétrie qui caractérise toujours l'orfévrerie byzantine. La plupart des pierres sont des cabochons ; il y en a quelques-unes cependant qui sont taillées en carré allongé à quatre biseaux. Le bas des chatons est contourné d'un cordonnet d'or granulé.

Ce riche ensemble, formé de la plaque centrale aux figures d'émail, de ses bordures et des plaques aux médaillons, et présentant un carré oblong de trente-cinq centimètres de hauteur sur vingt centimètres et demi de largeur, est renfermé dans un encadrement d'émail de trois centimètres environ de largeur, composé de quatre rangées de losanges semblables à ceux de la bordure qui enveloppe la plaque des neuf tableaux. Cet encadrement d'émail touche à la bordure d'or chargée de l'inscription.

L'intérieur de la boîte ne présente pas une ornementation moins brillante : la sainte relique, disposée en forme de croix à double traverse, est renfermée dans une enveloppe d'or de même forme, ayant trente-huit centimètres de hauteur, vingt-trois centimètres de largeur dans la grande traverse et huit dans la petite. Au revers de cette croix d'or se trouve une inscription en majuscules grecques ainsi conçue :

(1) On peut se reporter à nos *Recherches sur la peinture en émail* (Paris, 1846, § 1) et au titre de l'ÉMAILLERIE (chap. I, § 1) pour avoir plus de détails sur les procédés de fabrication.

† Θεὸς μὲν ἐξέτεινε χεῖρας ἐν ξύλῳ,
Ζωῆς δι' αὐτοῦ τὰς ἐνεργείας βρύων.
Κωνσταντῖνος δὲ καὶ Ρωμανὸς δεσπόται
Λίθων διαυγῶν συνθέσει καὶ μαργάρων
Ἔδειξαν αὐτὸ θαύματος πεπλησμένον.
Καὶ πρὶν μὲν ᾅδου Χριστὸς ἐν τούτῳ πύλας
Θραύσας ἀνεζώωσε τοὺς τεθνηκότας·
Κοσμήτορες τούτου δὲ νῦν στεφηφόροι
Θράση δι' αὐτοῦ συντρίβουσι βαρβάρων.

C'est encore une hymne que l'on pourrait ainsi traduire :

« Dieu étendit les bras sur la croix, et il répandit sur elle toutes les forces de la vie. D'autre part, Constantin et Romain, empereurs, en l'ornant de pierres translucides et de perles, en ont fait un prodige de beauté ; et, de même qu'autrefois le Christ sur la croix, après avoir brisé les portes de l'enfer, rendit la vie aux morts, aujourd'hui ceux qui ont orné ce reliquaire répriment, avec le secours de la croix, l'audace des barbares. »

Au centre de la petite traverse, et sur le bois même de la vraie croix, se trouve appliqué un médaillon circulaire d'or ayant au centre un gros rubis cabochon entouré de huit émeraudes taillées en table et de forme triangulaire, qui sont séparées par des rayons d'or. Ces pierres plates translucides se rencontrent fréquemment dans l'orfévrerie byzantine. Nous avons signalé celles de la couverture de l'évangéliaire de Monza ; elles ont une grande analogie avec les verroteries plates de l'épée de Childéric. Le verre ou l'émail étaient employés quand les pierres manquaient à l'orfévre.

Un renfoncement disposé en forme de croix, au fond de la boîte, reçoit la relique et son enveloppe d'or, qui peut s'enlever de ce caisson comme on enlève un bijou d'un écrin. Les parties libres de l'intérieur de la boîte autour du caisson présentent également une riche ornementation. Dans le haut et dans le bas, ainsi qu'au-dessous et au-dessus de la grande traverse, se trouvent des bandes d'ornements en émail reproduisant des motifs d'un goût et d'une délicatesse achevés. Le surplus du champ est rempli par vingt petites plaques d'or disposées par cinq, en quatre lignes verticales, au-dessus les unes des autres. Ces plaques, sur lesquelles se détachent des figures d'émail, servent de couvercles à de petites cases où sont déposées des reliques. Chacune des dix plaques qui touchent au caisson renfermant la relique de la vraie croix offre l'image d'un ange représenté en pied sous la forme humaine, avec de longues ailes. Ils ont tous la tête diadémée, et tiennent d'une main un long sceptre terminé par un fleuron : plusieurs ont dans l'autre main un globe. L'un d'eux porte, comme l'ange du bas-relief que reproduit notre planche III, une longue tunique talaire et un manteau drapé dans le style de l'antiquité ; les autres sont revêtus de divers costumes des empereurs byzantins. Chacune des dix autres plaques présente deux figures d'anges dénommés Αρχαί, les Principautés, et Εξουσίαι, les Puissances. Les premiers, dont on ne voit que la tête, les mains et les pieds, ont quatre ailes ocellées qui couvrent le corps ; chez quatre d'entre eux, les têtes de l'aigle, du lion et du bœuf, symboles des évangélistes, sortent des ailes ; les autres ont six ailes, qui ne laissent à découvert que la face humaine, les pieds et les mains.

Les diverses figures qui se voient sur ce magnifique reliquaire sont empreintes de noblesse et de beauté. Le dessin en est fort correct, et nous ne pouvons mieux le comparer

qu'à celui des quatre évangélistes qui sont reproduits dans la planche LXXXIV de notre album (1). Si le travail de l'émaillerie laisse indispensablement un peu de roideur dans l'attitude des personnages, en examinant de près ces figurines, on y voit une telle délicatesse de forme, qu'elles rappellent les ouvrages de l'antiquité : tout y est mouvement et vie. Les mains, les pieds, éloignés des formes obtuses, sont achevés jusque dans leurs moindres linéaments. Partout l'art s'unit au travail dans ce chef-d'œuvre de l'orfévrerie : imagerie, ornements d'or, émaux, pierres précieuses, perles, travail au repoussé, travail ciselé, tout s'y rencontre dans la plus riche variété et s'y coordonne admirablement.

Comme on a pu le voir, les inscriptions en relief qui se trouvent sur le reliquaire et sur sa boîte ne peuvent laisser aucun doute sur sa date et sur le nom des illustres personnages qui l'ont fait exécuter et à qui il a appartenu. La croix d'or qui contient la relique a été faite, comme le dit l'inscription qui est au revers, par les empereurs Constantin et Romain conjointement. Il est facile de reconnaître dans ces empereurs Constantin VII Porphyrogénète (912 † 959) et Romain, son fils, qu'il avait associé à l'empire en 948. Avant de régner seul, Constantin VII avait eu pour collègue un autre Romain, Romain Lécapène, son beau-père, qu'il avait élevé à l'empire en 919 ; mais, en 944, Romain Lécapène ayant été détrôné par ses propres enfants, Constantin VII régna seul. A partir de 919 jusqu'en 944, Lécapène gouverna l'empire et ne laissa à son gendre que le titre d'empereur. Si le reliquaire de la croix avait été fait pendant qu'ils régnaient nominativement ensemble, le nom de Romain aurait précédé celui de Constantin, comme cela avait lieu dans tous les actes impériaux. L'empereur Romain désigné dans l'inscription, et dont le nom est placé après celui de Constantin, ne peut être que Romain II. L'enveloppe d'or de la sainte relique a donc été exécutée de 948 à 959. Il est probable que cette relique suivait l'empereur dans ses expéditions guerrières, et qu'elle faisait partie de sa chapelle particulière. C'est ce qu'on peut inférer de ces mots de l'inscription : « Ceux qui ont orné ce reliquaire répriment avec le secours de » la croix l'audace des barbares. » Quant à la riche boîte qui renferme le reliquaire de Constantin et de Romain, l'inscription qui existe en relief sur le contour du couvercle nous apprend qu'elle a été faite sur l'ordre de Basile le Proèdre. Cette qualification ne laisse aucun doute sur la personne de l'ordonnateur de ce beau bijou. A sa mort (963), l'empereur Romain II laissait pour héritiers ses deux fils, Basile et Constantin, qu'il avait fait couronner de son vivant. Le premier était âgé de cinq ans et l'autre de deux ; ils furent immédiatement reconnus pour successeurs de leur père, sous la tutelle de leur mère, l'impératrice Théophano. Jamais l'empire n'avait été soutenu sur des appuis si fragiles ; aussi, cinq mois après la mort de Romain II, le général Nicéphore Phocas se fit-il proclamer empereur, et, peu après, il épousa Théophano, sans détrôner les deux fils de Romain II, qui furent élevés auprès de lui. Il y eut donc de fait trois empereurs. Le jeune Basile reçut alors le titre de Πρόεδρος, celui qui occupe le premier rang ; il était, en effet, l'aîné des deux empereurs légitimes. Basile ne commença à régner réellement qu'à l'âge de dix-huit ans, en 976, à la mort de Jean Zimiscès, qui, après avoir fait assassiner Nicéphore Phocas, avait gouverné l'empire sous le titre d'empereur. Il y a donc lieu de croire que la riche boîte qui renferme la relique fut faite pendant la minorité de Basile. Si elle avait été faite après 976, le rédacteur

(1) Ils sont tirés d'un manuscrit grec de la Bibliothèque nationale, n° 70.

de l'inscription lui aurait donné certainement le titre d'empereur, δεσπότης, qu'avaient reçu Constantin et Romain dans la première inscription. La seconde moitié du dixième siècle a été la plus belle époque de l'art de l'émaillerie. L'empereur Zimiscès avait fait décorer de peintures en émail le tombeau qu'il s'était fait élever de son vivant, et ce fut dans cette même année 976 que fut commandée à Constantinople la célèbre Pala d'oro que l'on admire encore aujourd'hui dans l'église Saint-Marc de Venise.

D'après Brower, le reliquaire de Limbourg fut rapporté de Constantinople par un chevalier allemand, Henri d'Ulmen, qui avait pris part au pillage de cette ville en 1204, et donné par lui au couvent des religieuses de Stuben, situé dans une île de la Moselle, près de Trèves (1). Lors des guerres avec la France, à la fin du siècle dernier, l'électeur fit porter le reliquaire dans la forteresse d'Ehrenbreitstein. Le duc de Nassau, par suite du partage territorial effectué par les traités de 1815, s'étant trouvé en possession du trésor particulier du dernier électeur de Trèves, octroya, en 1827, ce beau reliquaire à l'évêché de Limbourg, où il est conservé avec le plus grand soin (2).

IV

La couronne royale de Hongrie.

Un autre beau monument de l'orfévrerie byzantine est la couronne royale de Hongrie, dite couronne de saint Étienne, qui est conservée dans le château de Bude.

Cette couronne d'or se compose d'un bandeau frontal d'environ sept centimètres de hauteur surmonté sur le devant d'un appendice et d'une fermeture supérieure formée de deux arceaux de soixante-deux millimètres de largeur se croisant au sommet, d'où s'élève une croix.

Le bandeau frontal est bordé en haut et en bas d'une rangée de petites perles, et enrichi de huit gros saphirs cabochons et de huit plaques d'or carrées disposées alternativement. Des figures en buste sont reproduites en émail sur le fond d'or de ces plaques. D'après les inscriptions grecques qui s'y trouvent, ces figures sont celles des archanges Michel et Gabriel, de saint Côme, de saint Damien, de saint Démétrius et de saint Georges. Les deux dernières figures présentent plus d'intérêt : l'une reproduit un jeune homme imberbe portant la couronne impériale et tenant ce sceptre composé d'une verge que surmonte une sorte de labarum, sceptre que l'on rencontre souvent dans la main des empereurs d'Orient. L'inscription en lettres majuscules grecques, ΚΩΝ(ΣΤΑΝΤΙΝΟΣ) ΒΑΣΙΛΕΥC ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΗΤΟC, « Constantin Porphyrogénète, empereur des Romains », est tracée en émail incrusté sur le fond d'or du tableau. L'autre figure est celle d'un homme plus âgé, ayant une barbe longue et fendue. Il est couronné d'un cercle d'or gemmé ; il tient d'une main un sceptre présentant l'aspect d'une croix à double traverse, et de l'autre une épée. L'inscription : ΓΕΩΒΙΤΖ ΔΣ (Δεσπότης) ΠΙCΤΟC ΚΡΑΛΗC ΤΟΥΡΚΙC, « Géobitz le souverain croyant, le roi Tourcien » (Hongrois).

(1) Browerus, *Antiq. et ann. Trevirensium*, lib. XXV. Leodii, 1670, t. II, p. 101.

(2) Nous ne terminerons pas ce qui a rapport au reliquaire byzantin de la vraie croix, sans adresser ici nos remercîments à Mgr. Pierre Blum, évêque de Limbourg, qui nous a permis d'examiner tout à loisir cette riche pièce d'orfévrerie, et à M. l'abbé Klein, son vicaire général, qui nous l'a montrée.

Au-dessus du bandeau frontal s'élève, au centre, une plaque d'or arrondie par le haut, sur laquelle est représentée en émail l'image du Sauveur assis sur un trône entre deux palmiers. A droite et à gauche de cette plaque sont disposées quatre pièces alternativement triangulaires et semi-circulaires, qui sont couvertes d'ornements émaillés en forme d'imbrication. Ces huit pièces s'étendent seulement jusqu'au milieu de la couronne ; la partie postérieure en est dépourvue ; mais au centre de cette partie, à l'opposite de la plaque sur laquelle le Christ est représenté, s'élève une plaque de semblable forme où se trouve reproduit en émail une figure d'empereur barbu, portant la couronne et le costume impérial, et tenant de la main gauche ce sceptre à labarum dont nous venons de parler. Sur le fond d'or on lit cette inscription tracée en émail rouge : ΜΙΧ(ΑΗΛ) ΕΝ ΧΩ (Χριστῷ) ΠΙΣΤΟϹ ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΔΟΥΚ(ΑϹ) : « Michel Ducas, empereur des Romains, fidèle au Christ. » Une très-petite chaînette retient trois pierres fines qui devaient reposer sur le front. Aux deux côtés de la couronne pendent de plus longues chaînes triples auxquelles sont attachées des pierreries ; ces pendeloques qui tombaient sur les joues accompagnaient toujours le stemma des empereurs byzantins. Sur le sommet de la fermeture de la couronne, au point de jonction des deux arceaux, se trouve un émail carré où le Christ est reproduit de la même manière que dans la pièce qui s'élève au-dessus du bandeau. Une croix d'or, qui a été évidemment ajoutée postérieurement, s'appuie sur cet émail, qui est percé pour la recevoir. Chaque demi-arceau est décoré de deux plaques reproduisant un apôtre exécuté en émail. Les inscriptions qui donnent le nom des apôtres sont gravées sur le fond d'or en caractères latins. Nous donnons une reproduction de cette couronne dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

La provenance du cercle frontal avec ses appendices ne peut laisser aucun doute. La figure de l'empereur Michel Ducas (1071 † 1078), reproduite au centre de la partie postérieure de la couronne, indique positivement qu'elle a été faite pour cet empereur ou envoyée par lui en présent au roi de Hongrie. Les deux autres personnages représentés sur les émaux du bandeau frontal se rattachent aussi à Michel Ducas. Le jeune empereur Constantin Porphyrogénète n'est autre que le frère puîné de Michel Ducas, qui portait le titre de Porphyrogénète, et que Constantin X, leur père, avait associé à l'empire (1). Après la mort du général Romain Diogène, qui avait épousé l'impératrice Eudocie, veuve de Constantin X, et occupé le trône impérial sous le nom de Romain IV, Michel Ducas fut proclamé empereur ; mais, d'après quelques auteurs, son jeune frère Constantin Porphyrogénète conserva le titre d'empereur sans en avoir l'autorité (2). Quant à ce roi des Hongrois, désigné sous le nom de Géobitz, ce doit être Geysa I[er] (1074 † 1077), dont le nom a été grécisé et altéré par l'émailleur. Ces données positives ne permettaient plus de rattacher la courone à saint Étienne, qui était mort trente-trois ans avant l'avénement de Michel Ducas. Les archéologues allemands ont alors prétendu que les arceaux qui ferment la couronne proviennent d'une autre couronne que le pape Sylvestre II (999 † 1003) aurait envoyée à saint Étienne, au dire de l'évêque Hartuitius, qui, au commencement du douzième siècle, a écrit la vie de saint Étienne, et que ces arceaux auraient été détachés de l'ancienne couronne et adaptés, on ne sait à quelle époque, à celle donnée par Michel Ducas au roi Geysa I[er] (3). Cette explication

(1) Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, liv. LXXIX. Paris, 1833, t. XIV, p. 452.

(2) Du Cange, *Historia Byzantina*, XXVI. Parisiis, p. 163.

(3) Franz Bock, *Die ungarischen Kroninsignien.* Wien, 1857, § 12.

n'est pas admissible, car, à l'époque de Sylvestre II, on ne faisait pas d'émaux en Italie. Quelques années avant l'avénement de Sylvestre II, en 976, le doge Orseolo faisait faire à Constantinople le parement d'autel qui est entré dans la composition de la célèbre Pala d'oro, et, soixante-trois ans après la mort de ce pape, l'abbé Didier (en 1066) était obligé d'y envoyer un de ses moines pour acheter les tableaux d'émail dont il voulait décorer l'autel de son église du Mont-Cassin. Les inscriptions latines qui se trouvent sur le fond d'or des plaques émaillées des arceaux ne peuvent prouver l'origine latine de cette partie supérieure de la couronne, car elles ont pu être gravées sur le fond d'or postérieurement à la confection des émaux. Ces émaux, au surplus, ont entièrement le caractère grec ; la figure du Christ, qui est au sommet des arceaux, est en tout semblable à celle de la plaque centrale qui s'élève au-dessus du bandeau frontal. Ce bijou est donc entièrement byzantin, et vient démontrer toute l'habileté des orfévres de Constantinople dans la seconde moitié du onzième siècle.

V

Reliquaire de l'église de Gran.

Le trésor de l'église métropolitaine de Gran, en Hongrie, possède un reliquaire de la vraie croix. Ce reliquaire en forme de tableau consiste en une plaque d'or de vingt-six centimètres de hauteur sur dix-sept de largeur, encadrée dans une bordure de quatre centimètres et demi. Une croix à double traverse, de quinze centimètres et demi de hauteur et large de quinze millimètres, est tracée au centre de cette plaque, et forme un caisson dont le renfoncement renferme la relique. Le champ de la plaque d'or est divisé transversalement en trois parties par deux petites bandes d'émail enrichies de losanges semblables à ceux qu'on voit sur le reliquaire de Limbourg. Dans la partie supérieure, l'artiste a représenté deux anges à mi-corps, les ailes étendues et portant leurs regards vers la croix ; dans la partie centrale, saint Constantin et sainte Hélène, revêtus des costumes impériaux chargés de pierreries que portent Romain IV et Eudocie sur l'ivoire du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris. Dans la partie inférieure, on voit deux scènes : à gauche, le Christ conduit au supplice par un soldat et un autre homme, qui de la main lui montre la croix ; à droite, la descente de la croix, composition de cinq personnages. Les figures et les scènes sont rendues en émaux cloisonnés, et se détachent sur le fond d'or de la plaque. Des inscriptions en lettres grecques donnent le nom des personnages et indiquent les scènes représentées. Le contour de la plaque et celui du caisson, en renfoncement, sont décorés d'une petite bordure d'émail bleu, sur lequel se détachent des croix de Saint-André. La bordure d'encadrement, également d'or, était décorée dans le haut et dans le bas de trois figures en buste, dont deux ont disparu. Aujourd'hui, on voit dans le haut, au centre, le buste du Christ, et, à gauche, celui de la Vierge, la tête tournée vers le Sauveur et étendant les mains vers lui ; dans le bas, saint Démétrius et un autre saint guerrier, dont le nom est effacé. Dans les grands côtés de la bordure, l'artiste a représenté en pied, d'un côté saint Nicolas, et de l'autre un autre évêque dont le nom est illisible. Toutes ces figures en bas-relief sont exécutées au repoussé. Les parties de la bordure d'encadrement qui s'étendent

entre les figures sont enrichies d'émaux qui reproduisent des rinceaux délicats traités dans le style des médaillons circulaires que l'on voit sur la bordure d'une plaque d'émail que nous avons fait reproduire dans la planche CV de notre album. Le reliquaire de Gran est inférieur, sous le rapport de l'art, à celui de Limbourg ; les figures, quoique dessinées correctement, tendent à l'allongement des proportions ; le style des rinceaux de la bordure dénote aussi une époque moins reculée. Nous croyons qu'on peut attribuer au onzième siècle le beau reliquaire de Gran (1).

VI

A Hildesheim, à Namur, à Jaucourt, à Maestricht et à Aix-la-Chapelle.

Parmi les pièces moins importantes de l'orfévrerie byzantine, nous pouvons signaler une boîte à reliques que possède le trésor de la cathédrale d'Hildesheim, la croix du monastère de Notre-Dame de Namur, un reliquaire de la vraie croix conservé dans l'église de Jaucourt, une boîte appartenant à l'église Notre-Dame de Maestricht, et un reliquaire du trésor d'Aix-la-Chapelle.

Le reliquaire d'Hildesheim est une boîte plate d'argent, d'environ douze centimètres de hauteur sur dix de largeur, ayant la forme d'un carré, dont les quatre côtés sont pénétrés d'une partie semi-circulaire, ce qui lui donne l'aspect d'une croix à quatre branches égales. Elle est enrichie de figures gravées en creux : d'un côté, au centre, le Christ enseignant, ayant à sa droite saint Pierre et à sa gauche saint Paul, et dans les parties semi-circulaires, les quatre évangélistes en buste ; de l'autre côté, on a reproduit la crucifixion ; des inscriptions en vieux caractères cursifs grecs donnent le nom des personnages représentés. La tradition veut que ce reliquaire ait été donné à l'église d'Hildesheim par Louis le Débonnaire. Le style des figures le reporte évidemment à une époque antérieure au onzième siècle.

La croix des religieuses de Notre-Dame de Namur est à double traverse et pattée aux extrémités, comme la plupart des croix grecques ; les pattes se rattachent à deux lobes ou demi-cercles, ce qui termine par un fleuron fort élégant les six bras de la croix. Sa hauteur totale est de cinquante-sept centimètres ; sa largeur, mesurée sur la grande traverse, de vingt et un ; la petite traverse a près de quatorze centimètres de longueur. Cette croix est formée de feuilles très-minces d'argent doré appliquées sur une âme de bois ; son épaisseur est de vingt-deux millimètres. Une cordelière borde la croix dans tout son contour. Sur la face principale est figurée au centre de la grande traverse une petite croix à double traverse, et au centre de la petite une croix à quatre branches égales ; le contour de ces croix est formé par une petite cordelière semblable à celle de la bordure. Elles renfermaient du bois de la vraie croix. On y voit encore huit émaux cloisonnés, exécutés sur des plaques d'or rondes ou ovales, de trois millimètres d'épaisseur, et trente-six pierres fines, dont les chatons font saillie sur le fond comme les émaux. Le surplus du champ est décoré d'une

(1) On trouvera une reproduction de ce reliquaire dans un ouvrage de M. l'abbé F. Bock, *Der Schatz der Metropolitan-kirche zu Gran in Ungarn.*

quantité considérable de petits quatrefeuilles renfermant une croix, de roses à huit pétales et de cercles dont les contours sont rendus par un petit cordonnet. Les émaux, distribués dans les fleurons des six bras et sur la hampe, reproduisent les figures en buste de saint Jean, de saint Marc, de saint Matthieu, de saint Pierre, de saint Paul, de saint Pantélémon et de l'archange Gabriel. Les noms des saints sont tracés en caractères grecs sur le fond de chacun des médaillons. Le huitième émail renferme un sujet que les Grecs affectionnaient beaucoup, et qu'ils appelaient la Préparation, ἡ ἑτοιμασία. C'est un autel surmonté d'une croix et chargé d'un coussin qui porte le livre des Évangiles (1). Nous parlerons de ces émaux en traitant de l'émaillerie ; pour le moment, nous nous bornerons à dire que le dessin des figures est très-correct et que l'exécution des émaux est parfaite; qu'ils doivent dater de l'époque où l'art de l'émaillerie avait atteint au plus haut degré de perfection ; ils donnent ainsi la date de la confection de cette pièce d'orfévrerie qui doit appartenir à la seconde moitié du dixième siècle.

La partie postérieure de cette belle croix ne porte pas de figures d'émail, mais des ornements d'une grande délicatesse rapportés sur le fond.

Les émaux, les pierreries et les ornements sont disposés sur les champs antérieurs et postérieurs avec la plus grande symétrie. Cette croix appartenait autrefois à l'ancienne abbaye d'Ognies. Elle y avait été apportée par Jacques de Vitry, évêque de Ptolémaïs, qui mourut dans cette abbaye.

Elle est posée sur un pied historié qui appartient à l'art allemand du douzième siècle ; nous en parlerons plus loin (2).

La France est si pauvre en monuments d'orfévrerie byzantine, que nous ne devons pas négliger de citer, malgré son peu d'importance, un reliquaire de la vraie croix que possède l'église du village de Jaucourt (Aube). C'est une petite boîte plate faite de bois et recouverte sur toutes ses faces de lames de cuivre doré. Elle est de forme rectangulaire et porte treize centimètres de hauteur, cent cinq millimètres de largeur et vingt-sept millimètres d'épaisseur. Un couvercle qui se tire à coulisse laisse à découvert le fond dans lequel la relique était autrefois enchâssée, absolument comme dans le beau reliquaire de Limbourg. Au centre du couvercle, on a figuré une croix à quatre branches égales, au-dessous de laquelle sont les figures de la Vierge et de saint Jean; au-dessus sont celles des deux archanges Gabriel et Raphaël, représentés à mi-corps : cette croix est rendue par un cordonnet granulé qui se rattache au couvercle et en borde le contour. Le couvercle étant retiré de sa coulisse laissait voir la relique. Elle était renfermée dans une cavité qui représente une croix à double traverse, dont le contour est également tracé par un cordonnet granulé. Dans le haut du tableau, on voit les bustes des archanges Michel et Gabriel, et au-dessous les figures de Constantin et de sa mère Hélène. Toutes les figures du fond et du couvercle sont exécutées au repoussé; des inscriptions en caractères grecs donnent le nom des personnages représentés. La plaque qui couvre la face postérieure est découpée à jour; elle offre au centre une croix pattée, se détachant sur un fond d'imbrication qui enserre le monogramme grec du Christ. L'artiste qui a exécuté ce reliquaire de cuivre n'était pas fort habile; ses figures, surtout

(1) M. Didron a donné dans les *Annales archéologiques* (t. V, p. 318) deux planches, dont l'une reproduit l'ensemble de la croix, et l'autre les émaux dans leur grandeur naturelle.

(2) Voyez chap. IV, § II, art. 1.

celles du couvercle, accusent de la roideur; mais elles ne manquent pas d'une certaine correction ; elles ne tendent pas surtout à l'allongement des proportions qui fut général dans les figures byzantines dès le onzième siècle : nous croyons donc ce reliquaire antérieur à cette époque. Au quatorzième siècle, la femme de l'un des seigneurs de Jaucourt a fait faire, pour soutenir ce reliquaire, deux anges agenouillés sur une plate-forme que portent six petits lions. Le tout est d'argent doré et d'un bon style. On trouvera une très-bonne reproduction de cet objet dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne*, de M. A. Gaussen.

Le reliquaire de Maestricht est d'un beau travail. C'est une boîte plate d'argent, de forme rectangulaire, ayant neuf centimètres de hauteur sur soixante-quinze millimètres de largeur. L'un des côtés est entièrement couvert par un tableau d'émail cloisonné, l'autre par un fin bas-relief exécuté au repoussé; on y voit quelques inscriptions en caractères grecs. Le tableau d'émail reproduit la Vierge à mi-corps, élevant les mains vers une petite figure du Christ, placée comme dans le ciel, au haut du tableau. Ces figures se détachent sur le fond du métal, qui a été abaissé pour former la petite caisse qui a reçu le cloisonnage d'or et les émaux. Les traits du cloisonnage sont assez fins, mais disposés sans talent. La Vierge a un vêtement bleu lapis qui revient sur la tête, et dont les manches sont bleu clair; les carnations sont rosées; le nimbe est vert. Dans la petite figure du Christ on trouve des émaux jaunes et rouges. Cet émail est bien inférieur à ceux du reliquaire de Limbourg. Le bas-relief de l'autre côté représente l'Annonciation. La Vierge est debout, l'ange est devant elle et la bénit. Ces figures sont d'un dessin correct et d'un fini achevé, mais elles tendent à l'allongement des proportions. Ce bel objet doit appartenir à la fin du onzième siècle ou aux premières années du douzième.

Le reliquaire d'Aix-la-Chapelle est d'une époque plus récente ; il a la forme d'une petite église, composée d'une nef carrée que surmonte un dôme et d'une abside semi-circulaire couverte par une voûte en cul-de-four. Ce reliquaire, qui renferme le chef de saint Anastase, est d'argent; les côtes de la coupole principale et celles de la demi-coupole de l'abside sont décorées de nielles qui ne sont pas très-fins; des inscriptions grecques sont gravées à l'extérieur sur les parois de la nef.

VII

Quelques monuments attribués aux orfévres byzantins.

Nous venons de signaler et de décrire trente-deux pièces d'orfévrerie byzantine dont l'origine est incontestable, et, en traitant de l'émaillerie, nous en ferons encore connaître douze autres qui portent avec elles, comme les premières, la preuve de leur exécution dans l'empire d'Orient. Nous avons vu et examiné avec soin tous ces monuments, et nous croyons qu'après la connaissance que nous y avons puisée du style des orfévres grecs, nous pouvons sans trop de présomption en signaler d'autres qui, bien que ne portant pas d'inscriptions grecques, doivent avoir été exécutés soit dans l'empire d'Orient, soit en Allemagne, mais par la main d'artistes grecs : tels sont quelques pièces du trésor trouvé à Petrossa ; la croix de Lothaire, conservée à Aix-la-Chapelle ; la couverture de l'évangéliaire de Saint-Emmeran de Ratisbonne ; celle d'un manuscrit de la bibliothèque de Gotha; le reliquaire de saint

André à la cathédrale de Trèves; la croix d'or donnée au monastère d'Essen par l'abbesse Théophanie, petite-fille d'Othon II et de Théophanie; une coupe de sardonyx montée en or, dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris; le calice dit de saint Remi de Reims; la croix du tombeau de Gisila; une croix que possédait la collection du prince Soltykoff, et qui est aujourd'hui au musée de Cluny, et quelques bijoux.

1° *Pièces du trésor de Petrossa.*

Parmi les objets précieux trouvés, en 1837, dans la montagne d'Istritza, qui s'élève dans la commune de Petrossa, district de Buzéo, en Valachie (1), il en est plusieurs qui doivent être attribués aux orfévres de l'empire d'Orient (2), à savoir : 1° Un bassin d'or, de forme ronde, de vingt-cinq centimètres sept millimètres de diamètre, monté sur un pied circulaire très-peu élevé, et ayant à l'intérieur une profondeur de soixante-quinze millimètres. Il est formé de deux feuilles d'or épaisses soudées ensemble. La feuille extérieure est unie; celle intérieure est décorée de figures exécutées au repoussé et terminées par la ciselure. Au centre s'élève une figurine de femme, de soixante-quinze millimètres de hauteur. Elle est assise sur un siége sans dossier et vêtue d'une tunique talaire serrée à la taille. Le siége sur lequel repose cette figurine est entouré d'une bordure circulaire de vingt-sept millimètres environ de largeur, où l'on voit un berger couché, un chien et d'autres animaux. Au delà de cette partie centrale, qui est renfermée dans une torsade, se déploient circulairement, sur un espace de sept centimètres environ de largeur, seize figures drapées à l'antique ou revêtues de tuniques ou de chlamydes grecques. L'ornementation est complétée par un cep de vigne courant sur le bord du bassin; il est renfermé entre une torsade, du côté des figures, et un cordonnet perlé que l'on rencontre presque toujours dans les pièces d'orfévrerie et dans les bijoux byzantins (3). Le style des figures et l'ornementation se rattachent de la manière la plus évidente aux bas temps de l'art grec, c'est-à-dire au quatrième ou au cinquième siècle.

Au nombre des pièces découvertes à Petrossa, se trouve un collier ou grand anneau à fermoir, sur lequel est gravée une inscription en lettres runiques qu'on a cru pouvoir traduire par : « A Odin la Scythie consacrée. » C'est donc dans la mythologie scandinave qu'on a cherché l'explication des figures repoussées sur le bassin d'or, parmi lesquelles on aurait reconnu Odin et les dieux de la Walhalla, transfigurés sous des costumes antiques par un artiste grec qui aurait travaillé pour un chef goth.

2° Une fibule d'or en forme d'aigle, de vingt-sept centimètres de hauteur. La tête et le cou, exécutés en relief et creux, sont décorés de cœurs et de ronds à jour qui devaient renfermer des grenats ou d'autres pierres taillés en table. Le corps, qui mesure dix centimètres et demi dans sa plus grande largeur, était enrichi de pierres précieuses serties dans des cloisons soudées sur la feuille d'or qui forme le fond. La queue, très-évasée, dépasse la largeur du corps de quelques centimètres, comme on le voit dans l'aigle héraldique byzantine. La

(1) Voyez plus haut, p. 251.

(2) Ils ont été exposés dans les galeries de l'Histoire du travail, à l'exposition universelle de 1867, et sont portés au *Catalogue général* sous les n°s 2, 8, 9 et 10, p. 337.

(3) M. de Linas, *Histoire du travail à l'exposition universelle de* 1867, a donné deux photographies de ce bassin.

pièce est entièrement dépouillée des pierres qui la décoraient. Les attaches de la broche qui servait à fixer la fibule sur le vêtement existent encore au revers (1).

3° Deux fibules d'or figurant un vautour, l'une de vingt-trois, l'autre de vingt-cinq centimètres de hauteur. Au-dessus d'un corps bombé de forme ovoïde, s'élève un long cou surmonté de la tête de l'oiseau. Un appendice, au-dessous du corps, figure les pattes et la queue. Cinq glands ovoïdes incrustés de grenats et attachés à des chaînettes sont suspendus à l'appendice. Ces fibules ont beaucoup souffert, les pierres ont été enlevées; l'une des deux a perdu ses glands.

4° Une fibule d'or de dix-sept centimètres de hauteur, figurant également un oiseau.

M. l'abbé Bock (2) croit que le trésor de Petrossa a appartenu à Athanaric, prince des Wisigoths, qui résista longtemps à l'invasion des Huns dans les montagnes de la Dacie. Il suppose qu'étant pressé par les Huns, Athanaric aurait enfoui son trésor près de Petrossa, sans avoir pu venir le reprendre. Le fait est possible, mais cette attribution n'est appuyée sur aucun indice de quelque valeur. Athanaric avait toujours refusé de traiter avec les Romains et de traverser le Danube, comme la plupart des Goths, pour trouver un refuge sur les terres de l'empire. Il ne vint à Constantinople que pour chercher un abri contre la mauvaise fortune, lorsqu'il eut été chassé par ses parents. Bien accueilli par Théodose, il mourut quinze jours après son arrivée (381) (3).

La diversité d'origine des pièces qui composaient le trésor de Petrossa porterait plutôt à en attribuer la propriété à Gainas, chef des Goths, qui, après avoir servi Théodose, acquit un très-grand pouvoir sous Arcadius, et devint commandant général de la cavalerie et de l'infanterie (395). Plus tard, ayant été chargé de combattre Tribigilde, capitaine goth au service de l'empereur, qui avait levé l'étendard de la révolte et ravageait la Phrygie, il s'entendit avec le rebelle pour piller l'Asie; ils marchèrent ensemble sur Constantinople. Arcadius, effrayé, alla trouver Gainas à Chalcédoine pour traiter des conditions d'un accord. Il fut convenu que Gainas serait reçu avec ses soldats goths à Constantinople, qu'il conserverait le grade de général et serait décoré des ornements consulaires (400). Gainas alla en effet s'y établir. On comprend très-bien dès lors que le trésor de ce barbare pouvait renfermer tout à la fois, comme celui découvert à Petrossa, des pièces asiatiques et byzantines, et surtout cette fibule figurant l'aigle impériale, qui devait faire partie des ornements consulaires qui lui avaient été concédés. Peu de temps après, Gainas, se méfiant de l'empereur et craignant d'être surpris dans la ville par les troupes romaines, en sortit avec une partie des soldats goths, et voulut passer en Asie; mais sa flotte ayant été détruite dans l'Hellespont par celle du général de l'empereur, il regagna le Danube et passa sur la rive gauche du fleuve, afin d'aller s'établir dans les provinces anciennement habitées par les Goths; mais Uldès, chef des Huns de ces cantons, vint l'attaquer à la tête de ses troupes. Après plusieurs combats dans lesquels il avait disputé la victoire, Gainas subit une défaite complète et fut tué en combattant (4). Il

(1) M. de Linas, *Orfévrerie mérovingienne*, a donné la reproduction de cette pièce et de l'une des deux dont la description va suivre.

(2) *Die Kleinodien des hell. Rœmischer Reichs deutscher Nation*, etc. Wien, 1864.

(3) Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, liv. XXI, art. xxi.

(4) Idem, *ibid.*, liv. XXV, art. xlii; liv. XXVI, art. xvii, xviii, lix à lxiii; liv. XXVII, art. viii à xvii; édition revue par M. de Saint-Martin, t. V, p. 52, 111 et suiv., 175 et suiv., 199 et suiv.

est possible qu'à la suite d'un premier combat il ait enfoui son trésor pour n'en être pas embarrassé dans ses mouvements, ou qu'après sa mort, ceux des siens qui en avaient la garde, fuyant devant les Huns, l'aient caché en terre pour le dérober à leur rapacité.

On ne peut d'ailleurs supposer, en aucun cas, que tous ces beaux objets aient été fabriqués par des ouvriers goths adonnés à ce genre de travail. Les Goths étaient cultivateurs et soldats, et surtout pillards effrénés. Ces bonnes et mauvaises qualités ne s'allient pas avec les arts, et il n'est pas possible que des ateliers pouvant fabriquer des bijoux d'or d'un tel prix aient jamais pu exister dans leurs cabanes, au milieu des forêts. Mais on comprend facilement que, même avant d'avoir passé le Danube et de s'être installés, avec l'autorisation de l'empereur Valens, dans la deuxième Mésie et dans la Thrace, les chefs goths ont pu faire exécuter des bijoux à leur usage par les orfévres établis dans les grandes villes de ces deux provinces de l'empire.

2° *Croix de Lothaire.*

La croix d'or du trésor d'Aix-la-Chapelle, qui passe pour un don de l'empereur Lothaire († 855), a quarante-neuf centimètres et demi de hauteur sur une largeur de trente-neuf centimètres à la traverse. Elle est pattée aux extrémités, forme que nous avons déjà signalée comme caractéristique des anciennes croix de l'Orient; c'est exactement la forme de celle que porte l'archevêque Maximianus dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, où il est représenté à côté de Justinien. L'une des faces, que nous regardons comme la principale, est ornée de camées et de pierres précieuses disposées avec la plus grande symétrie. Au point de jonction de la hampe avec les bras de la croix, se trouve un très-beau camée antique représentant la tête d'Auguste dans la force de l'âge. C'est un onyx de forme elliptique, dont le grand axe ne mesure pas moins de neuf centimètres. Au-dessous, vers le bas de la hampe, un camée sur cristal de roche de quarante-deux millimètres sur trente-six, reproduit une tête diadémée et drapée à l'antique, avec cette inscription, où des caractères grecs sont mêlés aux lettres romaines : XPE (*Christe*), ADIVVA HLOTHARIVM REG(EM). Les pierreries sont reliées entre elles par un réseau de fils d'or granulés qui dessinent des fleurons dans les intervalles, comme dans le reliquaire de Limbourg, et tapissent même en arcatures ou en enroulements divers les chatons de pierres principales; ces chatons saillent de plus d'un centimètre au-dessus du fond. Ce genre d'ornementation, que l'Asie a maintenu jusqu'aujourd'hui, était particulier aux bijoux byzantins. Au delà d'un tore filigrané qui termine les parties droites des quatre branches de la croix, à l'endroit où commence l'élargissement patté, se trouve un petit cordon anguleux revêtu d'émail cloisonné, qui présente un semis de petits losanges dentelés, alternativement blancs et bleus, avec une croix alternativement bleue et blanche au centre de chacun. Ils sont pour la forme exactement semblables à ceux qui se voient dans les bordures du reliquaire byzantin de Limbourg, dont nous venons de donner la description (1). La forme de la croix, la disposition des chatons, la gravure du camée reproduisant Lothaire, qui n'a pu être faite que par un artiste byzantin, puisque au

(1) La croix de Lothaire se trouve reproduite, avec une excellente dissertation du R. P. Cahier, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 203, pl. XXXI et XXXII.

neuvième siècle l'art de graver les pierres dures n'était plus cultivé en Occident, le titre de roi donné à l'empereur Lothaire (1), les émaux dont les artistes grecs avaient seuls la pratique à cette époque, et qui sont identiques avec des émaux dont l'origine grecque est incontestable : tout, en un mot, dans ce monument, dénote un travail byzantin. Si l'on veut le comparer avec un monument d'orfévrerie française de la même époque, la couverture du livre de prières de Charles le Chauve (2), on reconnaîtra facilement la différence qui séparait le travail occidental de celui de Constantinople. Dans l'orfévrerie française, les pierres précieuses sont amoncelées presque sans ordre ; dans la croix d'Aix, au contraire, elles sont disposées avec une symétrie parfaite et une élégance achevée, malgré la forme irrégulière des pierres. La croix d'Aix nous paraît donc avoir été apportée de l'Orient à l'empereur Lothaire. L'histoire, à cet égard, nous prête son autorité. Les Annales de Saint-Bertin racontent, en effet, que l'empereur Théophile ayant envoyé des ambassadeurs à Louis le Débonnaire, ceux-ci furent reçus par Lothaire, auquel ils remirent des lettres et des présents. Une autre ambassade fut députée à Lothaire lui-même, en 843, par Théodora, tutrice de son fils l'empereur Michel (3). La croix se trouvait sans doute parmi les présents apportés par les ambassadeurs de l'impératrice. Les archéologues allemands qui reconnaissent qu'elle n'a pu être exécutée en Occident du temps de Lothaire, mais qui persistent, malgré tout, à la faire passer pour un travail allemand, veulent qu'elle ait été faite sous Othon II ou sous Othon III (4). On doit penser, dit le savant abbé Bock, qu'elle appartient au règne d'Othon II, à un temps où, grâce à l'influence de l'impératrice Théophanie, les artistes grecs exerçaient une grande influence sur l'art allemand (5). N'est-ce pas convenir à peu près que la croix d'Aix est l'œuvre d'un Grec?

L'autre face de la croix de Lothaire reproduit le Christ en croix par un simple trait gravé en intaille sur le métal. Si l'auteur de ce beau bijou avait voulu représenter le Sauveur, il aurait fait la face principale de celle où il aurait gravé cette sainte image, et l'aurait décorée en conséquence d'une riche ornementation : elle est au contraire d'une nudité absolue. Dans l'origine, le revers de la croix était sans ornementation ; c'est depuis l'apport de la croix en France que la gravure du Christ a dû être faite, soit par un habile artiste de l'école carolingienne, soit plutôt par un artiste grec.

3° *Évangéliaire de Saint-Emmeran.*

Nous n'avons pas à décrire la couverture de l'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Emmeran, qui est aujourd'hui conservé à la bibliothèque royale de Munich. Notre planche XXIX la fera mieux connaître que toute description. En traitant de la sculpture, nous avons déjà fait remarquer que les bas-reliefs d'or portaient tout le cachet de l'art grec, et nous avons trouvé une nouvelle preuve de leur origine byzantine dans la comparaison de ce travail de

(1) Voyez plus haut, au titre de la GLYPTIQUE, p. 201.
(2) Voyez ci-après nos planches XXX et XXXI.
(3) *Annales Bertiniani*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, script. t. I, p. 426 et 439.
(4) D^r AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler des christl. Mittelalt. in den Reinlanden*, t. II, p. 132.
(5) D^r FR. BOCK, *Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze*. Aachen, 1866.

sculpture avec des ouvrages allemands de la même époque (1). Nous devons ajouter que nous regardons même l'agencement de la couverture et la monture des pierres fines comme étant l'œuvre de l'un de ces habiles orfévres byzantins, appelés à la cour de l'empereur Othon par la princesse grecque Théophanie, sa femme, qui était petite-fille de Constantin Porphyrogénète. Les chroniques du temps et le manuscrit que protége cette riche couverture nous en fournissent une première preuve.

Ce manuscrit en effet fut écrit en 870, par les frères Béringar et Liuthard, pour Charles le Chauve, comme le constatent les douze vers que ces habiles calligraphes ont inscrits à la fin du livre, et le portrait de ce prince qui est peint au verso du second folio. Ce bel évangéliaire avait été donné à l'abbaye de Saint-Denis; mais plus tard l'empereur Arnould (887 † 899) en fit présent au célèbre monastère de Saint-Emmeran de Ratisbonne. Il était alors enfermé dans une couverture d'or chargée de pierres fines au nombre de cent, qui étaient sans doute amoncelées sans beaucoup d'ordre, comme celles que l'on voit sur la couverture du livre de prières de Charles le Chauve du Musée du Louvre (2) ; mais sous le règne d'Othon II, lorsque des orfévres grecs attirés en Allemagne y produisirent de précieux travaux, remarquables par la pureté du dessin, la symétrie et la délicatesse de l'exécution, la couverture du temps de Charles le Chauve, qui tirait uniquement sa valeur du prix énorme des pierreries dont elle était surchargée, ne parut plus de bon goût, et l'abbé Ramuold la fit défaire, distribua une partie des pierreries sur des calices d'or, et fit exécuter une nouvelle reliure où l'art vint donner plus de prix aux riches matériaux qui y furent encore employés. Ces faits sont révélés par la chronique du monastère de Saint-Emmeran, écrite par Arnold, l'un des moines contemporains de l'abbé Ramuold, et par le portrait de cet abbé, qui fut peint de son temps sur le premier folio resté en blanc. Ces vers, placés au-dessous du portrait, l'indiquent comme l'auteur de la nouvelle couverture :

Hunc librum Carolus quondam perfecit honorus
Quem mox Emrammo Ramuold renovaverat almo (3).

En dehors de ces faits historiques, nous trouverions un autre indice de la main d'un orfévre grec dans la symétrie avec laquelle les pierres sont disposées, et dans le travail de l'or. Les chatons, élevés de plus d'un centimètre sur le fond, comme dans la croix de Lothaire, offrent l'aspect de petits monuments à arcatures, ou bien sont découpés en feuillages d'une délicatesse achevée (4). On est loin de rencontrer rien de pareil dans les travaux allemands d'une époque même postérieure, par exemple dans la couverture d'évangéliaire appartenant au trésor de l'église d'Hildesheim, laquelle est un ouvrage de saint Bernward, évêque de cette ville (992 † 1022), qui cultivait l'orfévrerie avec succès, comme on le verra plus loin. A notre avis, la couverture de l'évangéliaire de Saint-Emmeran a donc été faite en Allemagne, mais par la main d'un artiste grec, dans le dernier quart du dixième siècle.

(1) Voyez au titre de la SCULPTURE, chap. I, § II, art. 4, et § III, art. 2, t. I, p. 47 et 80. La couverture est d'or et enrichie de pierres fines et de perles ; sa hauteur est de quarante-trois centimètres, sa largeur de trente-trois.

(2) ARNALDUS, *De sancto Emmerammo libri*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, script. t. VI, p. 551.

(3) MABILLON, *Iter Germanicum*, lib. I, p. 9. — ECKART, *Comment. de reb. Franc. orient.*, t. II, p. 563.

(4) Nous avons fait reproduire quelques-uns de ces chatons dans la planche XXXV de notre album.

4° Couverture d'un manuscrit de Gotha.

Nous en dirons autant de la riche couverture d'un manuscrit du neuvième siècle, conservé dans la bibliothèque du château ducal de Friederstein, à Gotha. Ce manuscrit, merveilleusement écrit en lettres d'or sur vélin, renferme les Évangiles avec le commentaire de saint Jérôme ; il est enrichi de bonnes miniatures et de lettres initiales ornées. La couverture d'or est d'une grande richesse ; la bordure est décorée de petits émaux grecs cloisonnés très-fins, qui offrent de délicieux motifs, et de pierres fines cabochons qui alternent avec les émaux. Au centre du champ intérieur contourné par cette bordure, est une plaque rectangulaire d'ivoire, de forme oblongue, reproduisant la crucifixion. A droite et à gauche de la croix sont deux soldats : l'un tient l'éponge, l'autre la lance ; ils portent les costumes du temps, une espèce de casaque ; l'un a les jambes nues, l'autre a des bandelettes autour des jambes. Au-dessus de la croix on voit le soleil et la lune ; au-dessous, une figure accroupie avec cette inscription : TERRA. C'est bien là une sculpture allemande de la fin du dixième siècle. Le dessin et le modelé sont passables, mais les figures sont rudes et d'une expression un peu forcée. Le surplus du champ d'or est divisé en huit compartiments tracés par des lignes qui, partant des quatre côtés et des angles de la bordure, viennent aboutir aux angles et aux côtés de la plaque d'ivoire et qui forment ainsi huit trapèzes. Des bas-reliefs sont rendus sur ces huit plaques d'or par un repoussé très-léger. Dans le compartiment du bas à gauche de la plaque d'ivoire, l'artiste a tracé la figure en pied de l'empereur Othon II et au-dessus celle de saint Benoît : l'empereur porte une couronne peu élevée, qui a la forme losangée ; il est vêtu d'une tunique et de la chlamyde. Dans le compartiment correspondant, à droite de la plaque d'ivoire, on voit l'impératrice Théophanie, sa femme, princesse grecque, fille de Romain II, et au-dessus d'elle une sainte. Des inscriptions en caractères romains indiquent les personnages. Les autres compartiments sont remplis par les symboles des évangélistes et des figures de saints. Les huit bas-reliefs d'or sont d'un bon dessin et d'une grande finesse d'exécution, et doivent être sortis de la main d'un artiste grec, de même que ceux de l'évangéliaire de Saint-Emmeran, avec lesquels ils ont une grande analogie de style. Malheureusement ils étaient d'un très-léger relief, et ils sont aujourd'hui presque entièrement effacés.

5° Reliquaire de saint André à Trèves.

Le reliquaire de saint André conservé dans la cathédrale de Trèves est un coffret oblong à couvercle plat, de quarante-trois centimètres et demi de longueur sur vingt et un et demi de largeur, et de cent trente-huit millimètres de hauteur. Il est formé de plaques d'or posées sur une âme de bois. Sur le milieu du couvercle, qui se tire à coulisse, comme dans le reliquaire de Limbourg, s'élève un pied d'or d'un modelé excellent, enrichi de bandes de pierres fines qui figurent les cordons d'une sandale. Une inscription en émail noir se détache au milieu d'une bordure gravée qui encadre le couvercle. Elle est ainsi conçue : HOC SACRUM RELIQUIARUM CONDITORIUM EGBERTUS ARCHIEPISCOPUS FIERI JUSSIT, ET IN EO PIGNORA SANCTA SERVARI CONSTITUIT : CLAVUM VIDELICET DOMINI, DENTEM SANCTI PETRI, DE BARBA IPSIUS

ET DE CATENA, SANDALIUM S. ANDREAE POSTOLI ALIASQUE SANCTORUM RELIQUIAS. QUÆ SI QUIS AB HAC AECLESIA ABSTULERIT ANATHEMA SIT. Cette inscription constate que le coffret a été exécuté par les ordres de l'archevêque Egbert de Trèves (977 † 993), uniquement à l'usage de reliquaire, et le pied qui s'élève sur le couvercle confirme cette destination. On a voulu figurer le pied de saint André chaussé de sa sandale, qui était la relique la plus considérable de celles renfermées dans le coffret. Cependant on trouve fixée sur le couvercle, en avant des doigts du pied, une petite mosaïque très-fine, figurant une sorte de tapis ou d'étoffe moirée, de vingt-quatre millimètres carrés, renfermée dans une bordure sur laquelle est gravée cette inscription : HOC ALTARE CONSECRATŪ(M) EST IN HONORE SANCTI ANDREAE APL. (*apostoli*). Il nous paraît évident que cette petite mosaïque, dont on a voulu faire une pierre d'autel, a été ajoutée postérieurement à l'exécution du coffret, afin de le convertir en autel portatif. C'est de la même époque que datent les quatre pieds sur lesquels il est élevé. Ces pieds de cuivre doré, formés d'un pilastre qui repose sur le dos d'un lion couché, sont d'un style tout différent de celui dont est empreint le reliquaire. L'inscription principale, qui établit que c'est Egbert qui a fait faire le coffret, ne lui assigne d'autre destination que celle d'un reliquaire ; si l'archevêque avait voulu en faire un autel portatif, l'inscription n'aurait pas manqué de le dire, car, dans ce cas, c'est l'autel qui aurait été l'objet principal, les reliques n'étaient plus qu'un accessoire obligé. Quatre anneaux d'or existent aux coins du couvercle ; ils étaient certainement destinés à recevoir des chaînettes pour suspendre le reliquaire au devant ou au-dessus d'un autel, ce qui exclut l'idée d'un autel portatif. Il existe d'ailleurs encore en Allemagne un assez grand nombre de ces autels. La pierre sacrée occupe presque tout le dessus du coffret ; ici, la petite mosaïque qui figure cette pierre est beaucoup trop petite pour recevoir le pied d'un calice, et la plus grande partie du couvercle est remplie par le pied d'or qui indique un reliquaire. Tous les autels portatifs allemands en forme de coffret sont portés par des pieds, le coffret dont nous nous occupons n'en avait pas. La petite mosaïque et l'inscription qui l'entoure ont donc été ajoutées avec les pieds très-probablement au douzième siècle.

Continuons la description. Les deux faces longitudinales sont bordées de petites plaques d'or décorées alternativement de pierres fines et d'émaux cloisonnés d'une grande finesse et de dessins très-variés. Elles sont séparées, dans le sens de la hauteur, en trois compartiments égaux, par deux bandes de petites plaques d'or décorées alternativement de pierres fines et d'émaux, comme dans la bordure. Les six compartiments sont remplis par des plaques d'ivoire fixées sur le fond par quatre rosettes d'or émaillé. Un lion d'or fondu se détache sur l'ivoire au milieu de chacun des deux compartiments du centre. Quatre plaques d'or carrées, d'environ cinq centimètres, sur lesquelles sont rendus les symboles des évangélistes en émail cloisonné, occupent le centre des quatre autres plaques d'ivoire.

Les petits côtés du coffret offrent une ornementation beaucoup plus riche et tout à fait caractéristique. Des plaques d'or enrichies de grosses pierres fines et de quelques intailles antiques, alternant avec des plaques d'émaux cloisonnés, forment une bordure autour du quadrilatère que présentent les petits côtés du coffret ; sur l'un des deux on voit, au centre, un médaillon circulaire dont le contour est tracé par quatre grosses émeraudes et une ceinture de perles, et qui a pour point milieu une médaille d'or de Justinien entourée de rubis. Un joli et très-fin cloisonnage d'or, se détachant sur un fond de verre rouge,

remplit l'espace entre la ligne des perles et la médaille. Tout le surplus du champ du quadrilatère est occupé par des animaux réels ou fantastiques, découpés dans des feuilles d'or et se détachant sur un fond de verre rouge ; ils sont placés sous des arcades formées de perles.

Un losange tracé par des lignes de grosses perles enfermées entre deux filets d'or occupe le milieu du second des petits côtés du coffret. Des lignes semblables, se prolongeant jusqu'aux quatre angles du quadrilatère, forment, de chaque côté du losange, trois triangles aux points d'intersection desquels sont fixées de grosses pierres. Le losange est occupé par un médaillon d'or bordé de grenats et de petites perles, au centre duquel est une grosse pierre taillée en biseau. Les triangles sont remplis par des animaux et des fleurons découpés dans des feuilles d'or et se détachant sur un fond de verre rouge. Parmi les figures découpées qui se voient dans les deux petits côtés du coffret, on trouve, avec les symboles des évangélistes, des oiseaux affrontés dévorant les fruits d'un palmier qui s'élève entre eux, l'hippogriffe et quelques animaux fabuleux bien différents de ceux qu'imaginèrent les pauvres sculpteurs de l'Occident à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième. Les fleurons découpés sont tout à fait de style byzantin, et tels qu'on les trouve dans les manuscrits grecs du dixième et du onzième siècle. Il faut reconnaître que l'ornementation du coffret est toute orientale (1).

Cependant quelques archéologues allemands, aveuglés par le sentiment national, soutiennent que ce coffret du dernier quart du dixième siècle est une œuvre purement germanique. Comment, à cette époque où l'art était arrivé en Occident à un état de complète décadence, un orfévre allemand aurait-il pu créer une pièce aussi élégante et aussi correcte que ce reliquaire, où l'on retrouve, avec quelques réminiscences de l'antiquité, comme un reflet du style asiatique, entièrement inconnu aux pauvres artistes de l'Occident, mais qui avait pénétré dans l'empire d'Orient, et exerçait une grande influence sur l'art byzantin du dixième siècle. Une œuvre d'art, quelle qu'en soit la perfection, reflète toujours plus ou moins le goût du pays qui l'a vue naître et le style de l'époque où elle a été créée. Or, quelle analogie peut-on trouver entre le coffret de Trèves et les œuvres allemandes qui appartiennent à la fin du dixième siècle ou aux premières années du onzième, telles que la crosse, le crucifix et la couverture d'évangéliaire conservés dans l'église d'Hildesheim comme des œuvres de saint Bernward, précepteur d'Othon III, les deux candélabres fondus sous sa direction, le parement d'autel de Bâle, qui est au musée de Cluny, et celui qui appartient au dôme d'Aix-la-Chapelle (2)? Comment comparer ces productions d'un modelé incorrect et qui conservent encore les traces de la décadence, avec le coffret de Trèves, qui offre dans le pied posé sur son couvercle une œuvre de sculpture d'un modelé excellent, et dans les petites figures découpées qui enrichissent le fond des deux petits côtés, un dessin correct et des réminiscences de l'antiquité et de l'art asiatique? Si l'on veut ensuite le comparer à une œuvre de bijouterie purement allemande du commencement du onzième siècle, on peut le mettre en présence de la couronne de l'impératrice Cunégonde que nous avons fait reproduire dans la planche XLI de notre album. Quelle différence entre l'harmonie parfaite qui règne dans

(1) M. le Dr Aus'm Weerth (*Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Reinlanden*, t. III, p. 78, pl. LV) a donné une bonne reproduction de ce coffret en l'accompagnant d'une dissertation.

(2) Voyez au titre de l'Orfévrerie, chap. IV, § I, art. 1er.

toutes les parties de l'ornementation du coffret et le désordre qui se fait voir dans la disposition des pierres et dans le feuillage d'or de la pièce allemande! Mais, au contraire, si on le rapproche des beaux morceaux d'orfévrerie byzantine du trésor de Saint-Marc de Venise, on ne peut méconnaître l'analogie du style et la parenté qui existe entre le coffret et ces belles productions de l'empire d'Orient. Les miniatures des manuscrits allemands de la fin du dixième siècle montrent encore la pauvreté du système d'ornementation qui régnait en Allemagne à l'époque où vivait Egbert, tandis que les manuscrits byzantins de ces temps nous offrent des motifs d'ornementation d'une grande richesse et en rapport parfait avec ceux adoptés dans le coffret. Nos planches XLVII et LI (1) peuvent en donner une idée.

Il nous paraît donc démontré qu'aucun artiste allemand n'a pu faire, entre 977 et 993, une œuvre aussi correcte et aussi élégante que le reliquaire de Trèves. S'il a été fait en Allemagne, il doit être sorti de la main de l'un des artistes grecs que l'impératrice Théophanie (973 † 990) y avait attirés, et qui furent alors, comme à la fin du huitième siècle, les restaurateurs de l'art en Occident. Mais nous serions plutôt disposés à croire qu'il a été exécuté à Constantinople sur l'ordre d'Egbert, car un artiste allemand, voulant placer une médaille au centre de l'un des côtés, n'aurait pas manqué de la choisir à l'effigie de son souverain Othon II, de préférence à toute médaille grecque : la médaille de Justinien qu'on y voit n'indique-t-elle pas clairement que c'est dans l'empire d'Orient que ce précieux coffret a été exécuté? Rien de plus naturel, d'ailleurs, qu'Egbert en ait fait la commande à Constantinople, puisque les relations entre l'Allemagne et cette ville étaient devenues très-fréquentes depuis que la princesse grecque Théophanie s'était assise sur le trône de Germanie.

6° *Une croix à Essen.*

La croix du trésor de l'église d'Essen (petite ville de la Westphalie), que nous attribuons à l'industrie byzantine, a cinquante-cinq centimètres de hauteur sur trente de largeur à la traverse. Elle a été évidemment remaniée, et la face antérieure, qui est d'or, peut seule appartenir à l'art grec. Cette face est bordée sur tout son contour de pierres fines, de perles et de petits émaux cloisonnés très-fins, d'un dessin très-correct et d'une grande vivacité de ton. Ils reproduisent des oiseaux de l'Orient, des lions, des griffons ailés, des masques en émail blanc terminés en rinceaux très-délicats dans le style de l'antiquité. Le cloisonnage d'or est d'une extrême délicatesse. Les émaux sont évidemment grecs et de la meilleure époque ; ils sont plus anciens que ceux du reliquaire de Limbourg. Les carnations en émail blanc dénotent, dans les émaux cloisonnés, une haute antiquité. C'est ainsi que sont traitées les figures en émail rapportées sur l'autel de Saint-Ambroise de Milan, qui est du commencement du neuvième siècle. Dès le dixième, les carnations sont rendues par des émaux couleur de chair, comme on le voit sur le reliquaire de Limbourg. Au centre des bras de la croix est placé un cristal de roche sous lequel on voit un morceau de la vraie croix. Tout le surplus du champ à l'intérieur de la bordure est décoré d'élégants rinceaux formés d'un cordonnet d'or granulé. Sur la tranche de la croix, une feuille d'argent, noircie par le temps, porte

(1) Voyez tome II, au titre de l'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

une inscription exécutée au repoussé et en partie détruite : ED(I)T (AR)EGALI GENERE NOBILIS (ABAT)ISSA THEOPHA(NA) HOC S(IGNUM DEDIT) (1). Cette partie d'argent n'est pas de travail grec, non plus que le revers de la croix, qui est de cuivre. On y a gravé au centre le Christ en buste bénissant ; aux quatre extrémités, les symboles des évangélistes. Ce travail allemand paraît appartenir au douzième siècle, époque à laquelle on aura enlevé l'or qui garnissait la tranche et le revers. L'âme de la croix, sur laquelle le métal est appliqué, est de bois de cèdre.

L'abbesse donatrice Théophanie était fille du comte palatin Ézelin et de Mecthilde, fille d'Othon III. La princesse grecque Théophanie, fille de Romain II et femme de l'empereur Othon II, était son aïeule. La croix fut sans doute un don fait par l'impératrice Théophanie à l'abbesse sa petite-fille. Celle-ci fut la treizième abbesse du monastère d'Essen, fondé en 876, où n'étaient admises que des filles d'une haute noblesse (2).

7° *Coupe de sardonyx.*

Le bel objet que possède le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris est une coupe de sardonyx taillée à dix côtes, en forme de gondole, et montée en or (3). Une bordure d'or contourne le bord de la coupe ; elle est composée d'autant de petites plaques qu'il y a de côtes. Toutes ces plaques, unies l'une à l'autre, sont décorées d'une pierre fine de forme ovoïde, sertie dans un chaton bordé d'un cordonnet granulé et de quatre petits émaux cloisonnés de couleurs éclatantes et d'une grande délicatesse d'exécution ; ils sont sertis dans des chatons semblables à ceux des pierres fines. Le champ d'or entre la pierre et les émaux est couvert de capricieux rinceaux formés d'un cordonnet granulé, comme dans le reliquaire de Limbourg. Le pied d'or est orné sur tout son contour de demi-cercles garnis de fleurons, qui sont rendus également par un léger cordonnet granulé contourné à la pince. Le style de cette ornementation est entièrement étranger à l'ornementation occidentale, et se retrouve au contraire dans les bijoux byzantins. Félibien reconnaît dans cette coupe, qui appartenait au trésor de l'église Saint-Denis, celle dont parle Suger comme la tenant du comte de Blois, à qui le roi de Sicile l'avait envoyée (4). La Sicile avait été l'une des plus belles provinces de l'empire d'Orient ; l'art byzantin y avait été naturalisé, et si, dès le onzième siècle, elle avait été perdue pour les empereurs, les relations qui existaient entre les princes normands souverains de la Sicile et les Grecs, soit par les alliances, soit par le commerce, soit par la guerre, avaient dû mettre dans les mains de ces princes un grand nombre des plus belles productions de l'industrie byzantine.

8° *Calice de Saint-Remi.*

Le calice dit de Saint-Remi de Reims, qui appartient au cabinet des médailles de la Biblio-

(1) « La noble abbesse Théophanie, issue de race royale, a donné cette croix. »

(2) GABR. BUCELINI *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana.* Ulmæ, 1602, p. 144.

(3) N° 280 du Catalogue de M. CHABOUILLET, de 1858. Elle est reproduite dans l'*Histoire de l'orfévrerie-joaillerie* de M. PAUL LACROIX. Paris, 1850, p. 29.

(4) SUGERII *De reb. in administr. sua gest.*, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 345. — FÉLIBIEN, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, p. 175.

thèque nationale de Paris (1), a été déposé depuis peu dans le trésor de la cathédrale de Reims. Ce calice, d'or massif, est composé d'une coupe hémisphérique s'appuyant sur un nœud que porte une courte tige dont le pied est circulaire. L'extérieur de la coupe est divisé en six arcades décorées d'une pierre fine à la clef, et dont la retombée s'appuie sur des pierres fines. Les tympans des arcades sont enrichis chacun d'un émail cloisonné de forme triangulaire, qui fait saillie sur le fond, comme les pierres fines. Le nœud est décoré d'émaux, en forme de losanges, alternant avec des pierres fines. Tous ces émaux, exécutés avec une extrême délicatesse, reproduisent des roses à douze lobes, des croix et des feuillages variés que l'on retrouve dans les émaux dont l'origine byzantine est incontestable. Le pied est divisé, comme la coupe, en six arceaux, mais ils sont disposés dans un sens inverse de ceux de la coupe. Ils sont enrichis de perles, de pierres fines et de quatre pierres antiques gravées, représentant le Capricorne et un gouvernail, symbole des médailles d'Auguste, la Fortune, un Apollon radié et un Mercure. Les émaux et les pierres sont disposés avec la plus parfaite symétrie. Le contour supérieur de la coupe est décoré, de même que le contour du pied, des arceaux et de la tige, d'un cordonnet granulé. Les chatons qui sertissent les pierres, de même que les émaux, sont bordés d'un cordonnet semblable. Dans la coupe, dans le nœud et dans le pied, l'espace qui existe entre les pierres et les émaux est rempli non par des filigranes, comme on l'a dit souvent, mais par un cordonnet dont les granules ont été obtenus soit par la lime, soit par un poinçon gravé, frappé par le marteau. Ce cordonnet, disposé à la pince, présente des rinceaux du meilleur goût dans le style byzantin, analogues à ceux qui décorent la bordure de la coupe de sardonyx du cabinet des médailles, dont nous venons de donner la description. On retrouve aussi à la base de la tige du calice le petit fleuron qui borde le pied de cette coupe. Les deux objets ont évidemment la même origine.

L'inscription suivante a été gravée en creux, en belles lettres du treizième siècle, sur la partie lisse du pied du calice : ✠ QUICUMQUE HUNC CALICEM. INVADIA(V)ERIT. VEL. AB. HAC. ECCLESIA. REMENSI. ALIQUO MODO INVADIAVERIT ALIENAVERIT. ANATHEMA SIT. FIAT. AMEN (2). Cette inscription latine, loin de démontrer la provenance occidentale du monument, établit au contraire qu'elle ne peut appartenir à l'auteur de l'œuvre d'orfévrerie. Cette pièce, en effet, est exécutée dans toutes ses parties avec une perfection infinie, et l'artiste, qui a donné tant de soin à son œuvre, n'aurait pas manqué, s'il avait voulu y ajouter une inscription, d'y apporter la même correction. Loin de là, le graveur, après avoir écrit une seconde fois INVADIAVERIT au lieu de ALIENAVERIT, ne s'est pas donné la peine de gratter le mot gravé à tort et de planer de nouveau l'or : il n'en était pas sans doute capable ; il s'est contenté de tirer une barre sur le mot INVADIAVERIT, et de graver au-dessus ALIENAVERIT, comme un écrivain aurait fait pour corriger son manuscrit. L'inscription est postérieure à l'exécution de cette belle pièce et ne peut servir en rien pour justifier son origine occidentale. Les Byzantins faisaient commerce de leurs petits émaux cloisonnés, et les orfévres de l'Occident

(1) N° 2541 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. La pièce a été reproduite dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 363, et dans l'*Hist. de l'orfévrerie-joaillerie* de MM. Paul Lacroix et Seré, p. 51. Nous en donnons la reproduction dans notre planche LXXVII, n° 1.

(2) « Quiconque s'emparera de ce calice, ou le fera sortir de quelque manière que ce soit de cette église de Reims, qu'il soit excommunié. Ainsi soit-il. »

en ont quelquefois décoré leurs pièces d'orfévrerie : ainsi on peut rencontrer des émaux grecs sur des pièces d'orfévrerie française, comme, par exemple, sur la belle boîte destinée à renfermer le livre des Évangiles, qui appartient au Musée du Louvre et dont nous parlerons dans le chapitre IV. Mais rien de semblable ne se présente dans le calice de Reims : tous les émaux ont été faits exprès pour cette belle pièce ; ils épousent la forme hémisphérique de la coupe ; ils ne sont pas rapportés sur le fond comme motifs d'ornementation, à l'instar des pierres fines ; ils en font essentiellement partie. Ils ont donc été faits par l'auteur même du monument. Or, on n'a pas fait d'émaux cloisonnés en France au onzième siècle, et M. Darcel, qui a contesté l'attribution que nous avions faite du calice de Reims à la main d'un orfévre grec, en est convenu lui-même : « Quant à la France, dit-il, » aucun émail cloisonné ne peut lui être rigoureusement attribué (1). » Mais sous l'influence de la princesse grecque Théophanie, mariée en 972 à Othon II, des artistes byzantins en différents genres avaient été appelés en Allemagne et y avaient opéré la renaissance de l'art (2). Les archevêques de Reims étaient en relations fréquentes avec les évêques du duché voisin de Lorraine, qui dépendait alors de l'empire d'Allemagne, et il n'est pas douteux que le calice de Reims n'ait été fait là par un des habiles orfévres grecs qui avaient suivi l'impératrice Théophanie. Une lettre d'Adalberon, archevêque de Reims (968 † 989), à son confrère Egbert, archevêque de Trèves, pourrait parfaitement avoir eu pour objet l'exécution de ce calice : « Nous vous envoyons, écrit Adalberon à Egbert, les matières réclamées » pour l'ouvrage que nous avons résolu de faire faire. Votre grand et célèbre talent donnera » beaucoup de prix à la matière de peu de valeur que nous lui livrons, tant par l'élégance » de la composition de l'artiste que par l'émail qui y sera ajouté (*cùm adjectione vitri tùm » compositione artificis elegantis*) (3). » Nous avons dû traduire *vitrum* par émail, d'abord parce que le verre coloré, qui était employé très-communément dans l'orfévrerie depuis le quatrième siècle, n'aurait rien pu ajouter à la valeur du métal, et surtout parce que Théophile, qui a enseigné les procédés de fabrication des émaux cloisonnés, donne le nom de *vitrum* aux différents émaux avant qu'ils aient été parfondus dans les cloisons de métal (4).

9° *Croix d'or à Munich.*

Nous croyons devoir attribuer également à la main d'un artiste grec établi en Allemagne l'exécution de la belle croix d'or qui appartient à la Riche-Chapelle du palais du roi de Bavière, et dont nous avons donné la reproduction dans la planche XXXVI de notre album. La hauteur de ce crucifix, sans la base sur laquelle il est placé, est de quarante centimètres, la longueur à la traverse de trente et un centimètres et demi ; la largeur est de sept centimètres et demi environ. Une bordure de petites pierres fines et de petites perles contourne la croix. A l'intérieur de cette bordure, un encadrement formé de petits émaux entourés de perles en décore également tout le contour, sauf à l'extrémité des quatre branches, où les émaux sont remplacés par de grosses pierres fines. La figure d'or du Christ se détache sur

(1) *Gaz. des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 251, et t. XXII, p. 434.
(2) Voyez plus haut, p. 80.
(3) Ap. Duchesne, *Hist. francorum script.*, t. II, p. 814.
(4) Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, § I, art. 1er.

le champ resté libre entre ces riches bordures. Deux très-petites figures, dont une est couronnée, sont auprès des pieds du Sauveur. L'artiste a voulu représenter sans doute le roi Étienne de Hongrie et sa femme Gisèle; car l'inscription : HANC REGINA CRUCEM FABRICARI GISILA JUSSIT, qu'on lit au-dessous de la figure du Christ, et surtout celle de la face postérieure : HANC CRUCEM GISILA DEVOTA REGINA AD (TU)MULUM SUÆ MATRIS GISILE DONARE CURAVIT (La pieuse reine Gisèle a pris soin d'enrichir de cette croix le tombeau de sa mère Gisèle), ne laissent aucun doute sur la date du monument et sur sa destination. Gisèle, femme de Henri le Querelleur, duc de Bavière, eut de ce prince deux enfants : Henri, qui fut empereur d'Allemagne, et placé par l'Église au rang des saints, et une fille, qui portait comme sa mère le nom de Gisèle, et qui fut mariée en 1008 à saint Étienne, roi de Hongrie. Le monument dont nous nous occupons a donc été exécuté par les ordres de la reine de Hongrie postérieurement à 1008. Tous les émaux qui forment la bordure de la croix sont de travail byzantin et reproduisent des fleurons qu'on rencontre sur le reliquaire de Limbourg. Quelques-unes des grosses pierres qu'on voit aux quatre extrémités de la croix sont montées dans des chatons élevés très-délicatement composés. La figure du Sauveur est d'un style qui diffère beaucoup de celui dont sont empreints les ouvrages allemands de la même époque. La sérénité du visage du Christ sur la croix, la correction du modelé, la prétention de l'artiste à la connaissance anatomique du corps humain, la finesse de l'exécution, tout en un mot dans cet ouvrage dénote la main d'un artiste grec. Au revers de la croix, on voit une autre figure du Sauveur; les symboles des évangélistes occupent les extrémités des quatre branches. Ces figures sont rendues par un simple trait gravé sur le fond d'or. Le dessin en est correct; la tête du Christ a du mouvement et de l'expression. Une suite de petits émaux triangulaires contournent la croix; le surplus du champ est décoré d'un enroulement de fleurons qui se déploient en léger relief autour des figures.

10° *Croix du musée de Cluny.*

La croix à double traverse, du musée de Cluny, provenant de la collection du prince Soltykoff (1), est de cuivre doré, mais exécutée néanmoins avec toute la délicatesse que les orfévres grecs apportaient dans l'emploi des métaux précieux. Sa hauteur est de quarante centimètres, la longueur de la grande traverse de vingt et un, celle de la petite de dix-huit. Toute sa surface est décorée de rinceaux du meilleur goût, exécutés, pour la plupart, avec des fils de métal reproduisant une tresse, qui paraît avoir été obtenue par l'action d'un poinçon gravé frappé au marteau. Ces rinceaux, contournés à la pince, sont détachés du fond au-dessus duquel ils s'élèvent d'un à deux millimètres; ils n'y sont soudés que par leur extrémité; ils se terminent par des fleurettes ou de petits fruits. Ce procédé est insolite dans l'orfévrerie occidentale au onzième et au douzième siècle; on voit au contraire des rinceaux du même style sur plusieurs monuments grecs, et notamment sur la couverture de l'évangéliaire de Sienne que reproduit notre planche LXI (t. III, au titre de l'ÉMAILLERIE). Neuf petites boîtes de vingt-six millimètres de hauteur, destinées à renfermer des

(1) N° 108 du Catalogue de la vente de la collection Soltykoff, et 3129 du Catalogue du musée de Cluny, de 1861. Nous avons fait reproduire cette croix dans la planche XXXVII de notre album.

reliques, sont fixées sur la hampe et les deux bras de la croix; elles sont décorées d'arcatures dans leur contour, et leur couvercle est découpé à jour. Des pierres fines et des perles, distribuées avec une grande symétrie, complètent l'ornementation. Le revers de la croix est décoré de la même manière, avec cette seule différence que le couvercle de la boîte à relique qui occupe le centre de la petite traverse est plein, et offre à son centre une croix découpée à jour et fermée par un verre sous lequel devait exister, sans aucun doute, une parcelle de la vraie croix taillée en forme de croix, suivant l'usage des Grecs.

La croix à double traverse est essentiellement orientale; on la trouve dans presque toutes les églises en Grèce, en Macédoine, à Constantinople (1) Elle n'était probablement pas en usage dans les hautes époques; mais on la voit, dès la fin du huitième siècle, sur une monnaie de Constantin et Irène (2), et depuis on la rencontre fréquemment sur les monnaies byzantines; on la trouve sur une médaille de Michel III (842 † 867) et de sa sœur Thécla; à partir de la fin du dixième siècle, elle devient très-commune. Une médaille de Basile II et de Constantin, son frère, montre ces deux princes tenant ensemble la croix à double traverse (3). Le Ménologe grec écrit pour Basile II représente de cette manière le signe de la rédemption dans la miniature de la fête commémorative du septième concile de Nicée, qui fut tenu sous Constantin V et sa mère Irène pour proscrire la doctrine des iconoclastes, et aussi dans la reproduction de la cérémonie de l'adoration publique de la croix (4). Nous voyons encore la croix à double traverse dans le reliquaire de Limbourg. La forme de la croix du musée de Cluny, sa destination, la disposition des chatons qui portent les petites boîtes à reliques, la finesse du travail, le style des fleurons qui terminent les branches, tout dans l'ensemble indique un ouvrage d'orfévrerie byzantine qui peut remonter au douzième siècle ou au treizième.

Les deux faces de la croix sont réunies aujourd'hui par une bordure de métal, de trois centimètres environ de largeur, qui se prolonge au delà de la partie inférieure, de manière à former un nœud et une douille dans laquelle on plaçait une hampe, pour faire de cette croix une croix de procession. Toute cette partie du monument n'est ni du même âge, ni de la même provenance que les deux faces de la croix, qui auront été anciennement séparées l'une de l'autre pour se prêter à cet arrangement. On a cru devoir attribuer cette croix à l'orfévrerie limousine du treizième siècle, mais nous ne connaissons aucune pièce analogue parmi celles qu'on peut regarder, avec quelque certitude, comme appartenant à l'école de Limoges.

11° *Bijoux byzantins.*

A ces pièces d'orfévrerie byzantine nous pouvons ajouter quelques bijoux. Jusque dans ces dernières années, aucun n'était signalé. On doit reconnaître néanmoins qu'on a dû en produire beaucoup dans l'empire d'Orient, durant les mille années de son existence, lorsqu'on

(1) M. Didron, *Annales archéologiques*, t. V, p. 324.

(2) Du Cange, *Hist. Byzant.* Parisiis, p. 122; Venet., p. 104.

(3) Idem, *ibid.*, Paris., p. 131 et 135.

(4) *Menologium Græcorum*, ms., Biblioth. vat., n° 613, fol. 108 et 142; — studio Annibalis Alberti. Urbini, 1727, t. I, p. 82, et t. II, p. 37.

sait combien le luxe y était dominant; mais la routine s'obstinait à les méconnaître. Les bijoux byzantins ont cependant, de même que les pièces d'orfévrerie, un caractère particulier qui ne permet pas de les confondre avec les bijoux faits en Occident au moyen âge. Bien que les orfévres grecs se soient beaucoup éloignés dans leurs bijoux des formes de l'antiquité, et qu'ils aient subi l'influence de l'art asiatique, ils conservèrent souvent, jusqu'à un certain point, dans la disposition générale, les formes de l'art gréco-romain, et ne négligèrent presque jamais de décorer leurs bijoux de cordonnets perlés et de ces granules ou petites perles d'or qui jouent un rôle si important dans les bijoux antiques (1). Parmi les bijoux que nous voulons signaler ici, nous placerons en première ligne, sans nous préoccuper de l'ordre chronologique, une boucle d'oreille exposée par M. Charvet, en 1865, au Palais de l'industrie, dans le musée rétrospectif, et par M. Fillon, qui en est devenu propriétaire, dans les galeries de l'Histoire du travail, à l'Exposition universelle de 1867 (2). Elle se compose d'une pendeloque de forme circulaire, bordée d'un cordonnet perlé et décorée au centre d'un chaton vide de sa pierre et de huit autres chatons remplis de grenats ou de verre pourpre. La pendeloque est suspendue à un long anneau couvert de trois rangées de granules très-fins. Cette petite granulation qui court en cordonnets sur la plupart des bijoux byzantins est caractéristique. Au revers de la pendeloque est un buste d'homme diadémé, drapé d'un manteau par-dessus une cuirasse, et portant une croix. Cette figure, exécutée au repoussé sur une lame d'or, est assez fruste; on a cru cependant y reconnaître celle de l'empereur Anastase († 518). Autour de la tête, on lit cette inscription: ΧΑΡΙC Η ΘΕΟΥ (la grâce de Dieu). Voilà donc une œuvre essentiellement byzantine qui permet d'assigner la même provenance à d'autres bijoux appartenant au même travail. Nous donnons dans notre planche XXVII, n° 1 (page 265 de ce volume), une reproduction de cette boucle d'oreille dans la grandeur de l'exécution. Nous avons réuni sur la même planche plusieurs spécimens des bijoux des barbares et des Gallo-Francs, et l'on peut juger de la différence de style qui se fait voir dans ces diverses pièces. Nous avons encore placé sur cette planche (n° 1 *bis*), comme appartenant à l'art byzantin, une autre boucle d'oreille dont la pendeloque, en forme de trapèze, est décorée d'une croix pattée de grenat ou verre rouge et terminée par de petits anneaux qui devaient porter des perles (3), et une petite fibule (n° 2), trouvée dans un tombeau à Parfondeval (Seine-Inférieure), appartenant au musée de Rouen. Pour ne pas affronter toutes les opinions admises, nous n'avions pas osé d'abord attribuer cette jolie fibule à l'industrie byzantine; mais, en présence de la boucle d'oreille exposée par M. Charvet, nous ne pouvons plus hésiter.

Après ces trois pièces dont nous donnons la reproduction, nous citerons deux colliers d'or appartenant au musée de Pesth (Hongrie); ils ont été exposés dans les galeries de l'Histoire du travail, à l'Exposition universelle de 1867. Le premier est composé d'une chaîne tressée à laquelle sont attachés quinze grenats de forme triangulaire, sertis dans des bâtes d'or enrichies de petites perles ciselées. L'autre, qui est d'une exécution moins parfaite, est formé de quatorze boules de grenat réunies par des chaînons d'or auxquels sont

(1) M. A. Castellani, *Mémoire adressé à l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

(2) N° 1565 du *Catalogue de l'histoire du travail*, partie française.

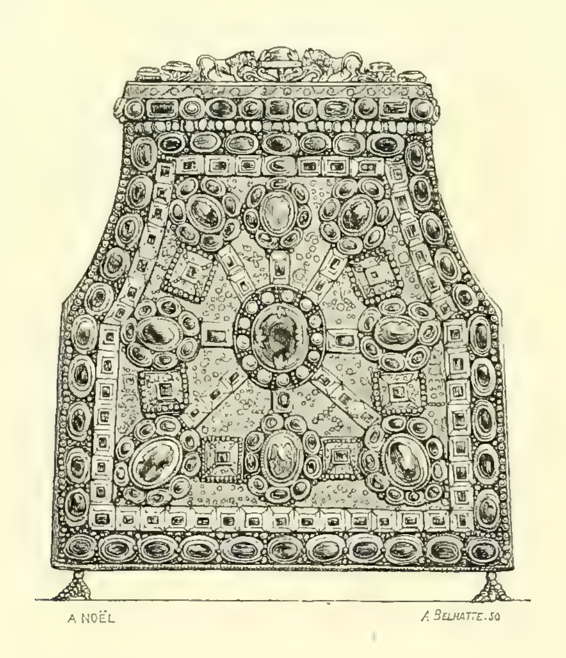
(3) Cette boucle d'oreille a été exposée dans les galeries de l'Histoire du travail, à l'Exposition universelle de 1867, par M. Fillon, et est inscrite au Catalogue sous le n° 1564.

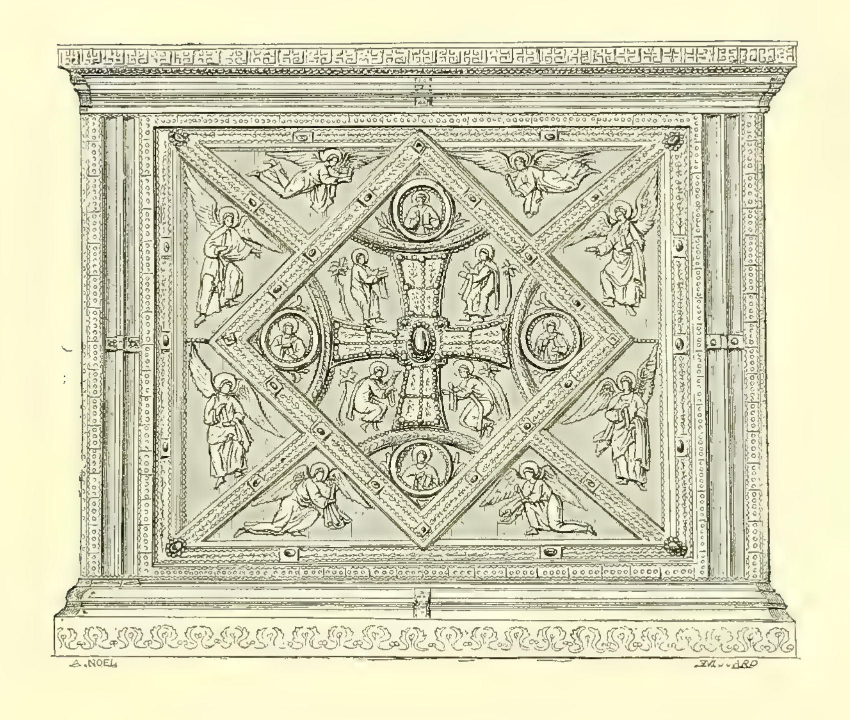
attachés alternativement, en suspension, un cœur ou un croissant de grenat sertis dans de l'or ; le fermoir est enrichi d'un cordonnet perlé. Le premier de ces colliers est fort ancien et tout à fait dans le style romain. Les conservateurs du musée de Pesth l'ont attribué au quatrième siècle ; le second est peut-être moins ancien. Ces bijoux ont été trouvés en 1859, avec plusieurs autres qu'on ne peut considérer comme grecs, à Bakod, comté de Pesth, sur deux squelettes de femmes inhumées dans le sol.

Nous signalerons encore quelques pendants d'oreilles, appartenant au Musée du Louvre, et qui proviennent de la collection Campana. Ils sont renfermés dans l'écrin n° 11. La pendeloque, dans ceux qui portent les n°s 161, 166 et 173 (1), est décorée d'émaux incrustés très-fins. En traitant de l'émaillerie, nous établirons que cet art n'a été pratiqué en Europe que par les Byzantins, depuis le sixième siècle jusqu'au commencement du onzième. Ceux catalogués sous les n°s 159, 159 *bis*, 160, 160 *bis* et 168 ont un grand anneau orné de granules d'or, comme dans la boucle d'oreille de M. Charvet que nous avons reproduite. Ceux qui portent les n°s 167 et 168 offrent pour pendeloques des disques décorés de grenats disposés comme sur la pendeloque de cette boucle d'oreille. Le pendant n° 163 a pour pendeloque une corbeille à jour, avec un disque plat orné d'un astragale et de grains d'or.

Nous croyons qu'on pourrait encore attribuer à l'industrie byzantine une fibule d'or arquée, avec tête discoïde et appendice caudal terminé en pointe, qui a été exposée par M. Fillon dans les galeries de l'Histoire du travail, à l'Exposition universelle de 1867 (2). Elle est décorée de grenats en table et bordée de granules.

(1) *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*. Paris, 1862, p. 41.
(2) N° 1507 du *Catalogue général*.





CHAPITRE III

DE L'ORFÉVRERIE EN OCCIDENT DEPUIS L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS EN ITALIE AU HUITIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU DIXIÈME.

§ I

EN ITALIE.

I

De Grégoire III (731) *à Léon III* († 816).

Nous avons dit que l'émigration des artistes grecs en Italie y avait fait renaître le culte des arts. Déjà Grégoire III (731 † 741) avait pu faire exécuter de très-belles pièces d'orfévrerie artistique. Les sérieuses difficultés qui s'élevèrent entre le saint-siége et les Lombards ne permirent pas à ses successeurs, Zacharie, Étienne II, Paul et Étienne III, d'utiliser au profit des églises, autant qu'ils l'auraient voulu, le talent des orfévres émigrés et de leurs élèves ; mais lorsque Charlemagne eut vaincu Didier (774) et livré aux papes les trésors des rois lombards, Adrien Ier (772 † 795) et Léon III, son successeur († 816), donnèrent à tous les arts, et surtout à l'orfévrerie, la plus vive impulsion. Le règne de ces deux papes fut certainement la plus belle époque de cet art. Les plus habiles sculpteurs s'étaient faits orfévres. L'orfévrerie ne se borna pas à fabriquer des vases et des bijoux, elle produisit des statues et des bas-reliefs, et fut même chargée de l'exécution de certaines parties de l'ornementation architecturale. Pour éviter une sèche nomenclature, et mieux faire comprendre les diverses applications que reçut alors l'orfévrerie, nous allons donner

une description succincte de la basilique de Saint-Pierre, telle qu'elle subsistait à la fin du pontificat de Léon III.

Le temple païen était un sanctuaire où ne pénétraient que les prêtres et les initiés, le peuple restait en dehors de ses murs; aussi les monuments religieux de l'antiquité ne pouvaient-ils convenir aux chrétiens, qui devaient se réunir pour prier ensemble, écouter la parole de Dieu et assister au divin sacrifice. La basilique antique, au contraire, avec ses larges dimensions, ses bas côtés, son transsept et sa tribune en hémicycle, se prêtait on ne peut mieux au culte de la nouvelle loi. Les premières églises, à l'époque du triomphe du christianisme, furent donc établies dans des basiliques anciennes, et ces édifices servirent de modèle aux nouvelles églises qu'on éleva. Constantin, après avoir converti en églises deux anciennes basiliques, la Sessorienne et celle du palais de Latran, en fit bâtir d'autres sur le même plan. La plus remarquable de toutes fut celle qu'il construisit sur l'ancien champ Vatican, au-dessus du tombeau de saint Pierre. Cet édifice, souvent restauré pendant le cours de onze siècles, ne commença à être démoli qu'au milieu du quinzième, et c'est sur son emplacement que s'élève aujourd'hui la célèbre basilique de Saint-Pierre au Vatican; mais il reste de l'ancienne des plans qui permettent d'en faire la description (1).

L'église était précédée d'une cour quadrangulaire entourée de quatre portiques : cet ensemble recevait le nom d'atrium (2), et le portique sur lequel ouvraient les portes de l'église, celui de narthex. Le corps de l'église, de forme rectangulaire, était divisé en cinq nefs par quatre rangées de vingt-deux colonnes. Au delà des cinq nefs se trouvait une nef transversale, le transsept, dont les deux extrémités dépassaient en étendue le corps de l'édifice. En face de la nef centrale, au delà du transsept, l'édifice s'arrondissait en hémicycle et formait un renfoncement couvert par une voûte en cul-de-four qui s'appuyait sur un grand arc ouvert dans le mur du fond du transsept. Cette demi-coupole était décorée d'une mosaïque qu'avait fait faire le pape Severinus († 640). Cinq fenêtres de seize palmes de hauteur s'ouvraient au-dessous de la voûte. Cette partie de l'édifice, où se trouvait le sanctuaire, recevait, chez les Latins, le nom de *tribuna* ou de *presbyterium;* le nom grec d'abside (3) est généralement employé aujourd'hui. La nef centrale, le transsept et l'abside figuraient donc l'image de la croix (4). La façade de l'église était tournée vers l'orient, et l'abside regardait le couchant.

(1) Le plan de la basilique de Constantin, copié sur celui qui se trouve dans un ancien manuscrit conservé dans les archives de Saint-Pierre, a été publié par Paul de Angelis, avec une description de la basilique faite au milieu du douzième siècle par un chanoine de l'église (*Basilicæ veteris Vaticanæ descriptio, auctore Romano*, Romæ, 1646), — et par Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*. Romæ, 1693.

(2) *Liber pontificalis*, in Leone III, t. II, p. 301.

(3) En grec, ἁψίς. Pour se conformer à l'étymologie, on devrait donc écrire *abside;* l'Académie donne les deux orthographes, mais le mot *abside* a prévalu.

(4) Ciampini (*De sacris ædificiis a Constant. Magno constructis*, p. 31 et seq.) a donné la dimension de l'édifice. Le corps de l'église, depuis les portes d'entrée jusqu'au transsept, avait en longueur 406 palmes (la palme des architectes équivaut à 0m,223422, Balbi, *Abrégé de géographie*), en largeur 285 palmes; la nef centrale avait en largeur 106 palmes, les nefs latérales à celle-ci 48 palmes, et les deux nefs qui touchaient aux murs de l'édifice 39 palmes. Le transsept avait une longueur de 390 palmes et était large de 78 ; l'abside, 80 palmes d'ouverture et une profondeur de 44 palmes. La longueur totale de l'édifice, depuis les portes d'entrée jusqu'au fond de l'abside, était donc de 118 mètres ; sa plus grande largeur dans le transsept, de 87 mètres. La hauteur de la nef centrale et du transsept était de 170 palmes (38 mètres) ; l'abside, depuis le sol du transsept jusqu'au sommet de l'intrados de l'arc, offrait une hauteur de 100 palmes. Les deux nefs latérales les plus rapprochées de la nef centrale avaient une hauteur de 82 palmes ; les deux autres, de 62 palmes seulement.

A ces dispositions générales du plan de l'édifice ajoutons quelques détails.

Du narthex on entrait dans l'église par cinq portes; trois de ces portes, de vingt-neuf palmes (six mètres cinquante centimètres environ) de hauteur, s'ouvraient sur la nef centrale; les deux autres, un peu moins élevées, donnaient accès aux deux nefs latérales les plus rapprochées de celle-ci.

La porte du milieu était entièrement revêtue d'argent; elle avait été exécutée par les ordres du pape Honorius († 638) ; Léon III y avait fait ajouter deux bas-reliefs d'argent doré (1). Au-dessus de la porte, un bas-relief d'argent reproduisait la figure du Christ (2). A l'intérieur de l'église, des portières de soie blanche couvraient les trois portes de la nef centrale (3).

Les quatre-vingt-huit colonnes qui séparaient les nefs étaient toutes de marbre antique fort précieux : le marbre blanc de Paros se mêlait au marbre noir de Numidie et au marbre rouge africain. Celles qui bordaient la nef centrale avaient quarante palmes (environ neuf mètres) de hauteur : leur chapiteau corinthien et l'entablement étaient de marbre de Paros. Chaque entre-colonnement était décoré d'un grand calice d'argent et de rideaux de soie suspendus à l'architrave (4). Au-dessus de l'entablement s'élevait le mur qui portait les solives apparentes du plafond et la toiture. Chacun des murs latéraux de la nef centrale, s'élevant au-dessus des colonnes, était percé de onze fenêtres et enrichi de peintures et de mosaïques. Les colonnes qui séparaient les nefs latérales des basses nefs avaient vingt-six palmes (cinq mètres quatre-vingts centimètres environ) de hauteur; au lieu d'être unies par une architrave, elles recevaient sur leurs chapiteaux la retombée d'arcades qui soutenaient le mur supérieur.

Chacune des cinq nefs, vers l'occident, était terminée par une arcade qui s'ouvrait sur le transsept. L'arcade de la nef centrale, qui reposait sur deux forts piliers et quatre grandes colonnes, recevait le nom d'arc triomphal (5) ; au sommet de cet arc était suspendu un lustre d'argent, en forme de filet, d'une très-grande dimension (6). Une belle figure du Christ couronné était peinte au-dessus de l'arcade (7).

En face de la nef centrale, dans le transsept, on trouvait en avant de l'abside deux rangées de six colonnes torses de marbre blanc, qui provenaient de temples antiques : elles renfermaient un espace qu'on appelait le vestibule du sanctuaire (8). La rangée de colonnes la plus près de l'abside avait été élevée par Constantin lors de la construction du temple; la seconde, par le pape Grégoire III, qui avait surmonté ces douze colonnes de trabes ou architraves revêtues d'argent, où l'on voyait, d'un côté les figures du Christ et des apôtres,

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 244, et t. II, p. 261.
(2) *Ibid.*, p. 208.
(3) *Ibid.*, p. 270.
(4) *Ibid.*, p. 270 et 281.
(5) Ciampini, *De sacris ædificiis*, p. 33.
(6) *Liber pontificalis*, t. II, p. 306.
(7) *Ibid.*, p. 238.
(8) *Ibid.*, p. 299 et 300. Sous le pontificat d'Adrien, l'espace compris entre les colonnes et le fond de l'abside formait le sanctuaire, qui recevait le nom de *presbyterium;* mais lorsque Léon III eut fermé l'enceinte des colonnes avec des grilles d'argent, on distingua cette enceinte sous le nom de *vestibulum*. Huit de ces colonnes décorent aujourd'hui les niches supérieures disposées dans les quatre gros piliers qui supportent, dans la basilique actuelle, la célèbre coupole de Michel-Ange; deux autres ont été placées à l'autel dédié à saint Maurice, dans la chapelle du Saint-Sacrement.

et de l'autre celles de la Mère de Dieu et des Vierges saintes (1). Sur la trabes portée par les six premières colonnes qui faisaient face à la nef centrale, le pape Léon III avait fait placer au centre la statue d'or du Christ, et de chaque côté de cette statue, trois figures d'anges d'argent doré. Ces statues étaient encadrées dans un grand arc d'argent doré qui reposait sur les deux colonnes s'élevant aux extrémités de la première rangée (2).

Le vestibule du sanctuaire était clos de tous côtés, tant sur le transsept que sur l'abside, par quatre portes et par des grilles disposées dans les entre-colonnements : le tout était d'argent. Six colonnes d'argent doré, enrichies de sujets émaillés, accompagnaient la porte qui s'ouvrait sur le transsept, en face de la grande nef. Au-dessus de cette porte s'élevaient, sur un regulare d'argent (3), trois statuettes revêtues d'argent doré, et dont le visage était peint ; elles reproduisaient le Christ entre les archanges Michel et Gabriel. Au-dessus de la porte qui, de l'autre côté du vestibule, s'ouvrait sur le sanctuaire, en face de la confession, on avait placé trois autres statuettes, celles de la Vierge, de saint André et de saint Jean l'évangéliste, exécutées de la même manière. A l'entrée du vestibule, du côté droit, on voyait un bas-relief d'or reproduisant l'image de saint Pierre, devant laquelle était suspendue une lampe d'or ciselé et rehaussé de pierres précieuses (4).

En sortant du vestibule, du côté de l'abside, on arrivait à la confession, petite chapelle basse construite au-dessus de la sépulture de saint Pierre. L'avenue qui y conduisait, pavée d'argent, était bordée de huit colonnes torses d'argent surmontées d'arcades de même métal. Les deux dernières de ces huit colonnes encadraient la porte d'entrée, devant laquelle étaient placés deux anges d'argent qui en paraissaient les gardiens. Cette porte à deux battants était d'or et enrichie de pierreries ; le seuil et le linteau étaient également revêtus de lames d'or. Les parois de la confession étaient entièrement couvertes de bas-reliefs d'or reproduisant divers sujets. Le pape Adrien avait fait placer auprès du corps du saint apôtre un bas-relief d'or de grande proportion et du poids de deux cents livres. Léon III, qui pouvait disposer d'artistes plus habiles, fit refaire à nouveau ce bas-relief, en y ajoutant plus de vingt et une livres d'or. Le nouveau tableau reproduisait les figures du Christ, de sa Mère, des saints apôtres, Pierre, Paul et André, et celle de sainte Pétronille. On voyait encore, dans l'intérieur de la confession, un groupe d'or du Christ ayant à ses côtés saint Pierre et saint Paul. Le pavé était composé de plaques d'or (5). D'après le relevé fait sur le *Liber pontificalis*, douze cent cinquante-quatre livres de l'or le plus pur avaient été employées par les papes Adrien I[er] et Léon III dans les différents travaux d'orfévrerie pour l'ornement de ce saint lieu (6).

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 45.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 275, 299, 300.

(3) Le *regulare* était, dans une moins grande proportion, la même chose que la *trabes* ; c'était une poutrelle portée par des colonnes et leur servant d'architrave, ou bien disposée entre deux colonnes. Le *regulare* était aussi jeté en travers d'une petite abside ou d'une niche voûtée, formant comme la corde des arcs de ces absides ou niches. Voyez le mot *Trabes* à la table des matières.

(4) *Liber pontificalis*, t. II, p. 227, 273, 279 et 206.

(5) *Ibid.*, t. II, p. 195, 274, 299, 238, 226, 227, 229, 313.

(6) Le *Liber pontificalis* constate (p. 233) que le pape Adrien avait employé, tant dans l'autel que pour la confession, 1328 livres d'or ; il avait porté à 597 livres le poids des bas-reliefs ajoutés à l'autel, il restait donc 731 livres employées dans la confession. Si à ce poids on ajoute celui de l'or employé par le pape Léon, à savoir : pour les portes 49 livres, pour le grand bas-relief 21 livres, pour le groupe et le pavé 453, on a un total de 1254 livres pesant.

De chaque côté de l'entrée de la confession se trouvaient des degrés revêtus d'argent, par lesquels on montait dans l'abside, dont le sol était plus élevé que celui du transsept et des nefs.

Au fond de l'abside s'élevait le trône du pape, et de chaque côté, adossés au pourtour de l'hémicycle, les siéges des évêques et des prêtres qui assistaient le souverain pontife. Ces siéges, exécutés comme le trône, en marbre blanc, étaient enrichis de sculptures et de mosaïques (1). En arrière des siéges s'élevaient des colonnes d'argent portant des arcades de même métal, auxquelles étaient suspendues des tentures de soie d'un grand prix (2). C'est sans doute entre ces arcatures et le bas des fenêtres que se trouvaient les bas-reliefs polychromes dont le pape Adrien I[er] avait enrichi l'abside.

Au-dessus de la confession et sous le grand arc de l'abside, était érigé l'autel, que couvrait un riche ciborium. Le pape Adrien fit refaire entièrement l'ancien autel, en fit dorer les bas-reliefs d'argent, et y ajouta des bas-reliefs d'or reproduisant plusieurs sujets. Il employa dans ces différents travaux d'orfévrerie cinq cent quatre-vingt-dix-sept livres d'or et cent trente-six livres d'argent (3).

Le ciborium d'argent que Grégoire le Grand († 604) avait fait élever au-dessus de l'autel (4) à l'époque de la décadence de l'art, était déplacé à côté des nouvelles décorations dans le goût hellénique dont s'était enrichie la basilique ; le pape Léon III transporta donc l'ancien ciborium dans l'église Sainte-Marie ad Præsepe, et en fit faire un nouveau entièrement d'argent : il était composé de quatre colonnes portant quatre arcades qui soutenaient des pignons, dans les tympans desquels on voyait des bas-reliefs de grande proportion reproduisant divers sujets. Quatre figures de chérubins étaient placées sur les colonnes au-dessous du dais du ciborium, et regardaient l'autel. Au-dessus de ce dais s'élevaient une croix d'argent et quatre candélabres, dont les bougies étaient d'argent doré ; quatre lampadaires en forme de couronne pendaient entre les arcades, que fermaient de magnifiques rideaux de soie (5).

L'orfévrerie avait encore concouru à l'ornementation architecturale de quelques chapelles érigées dans la basilique de Saint-Pierre par les papes Adrien et Léon. A l'extrémité du transsept, du côté du nord, le pape saint Damase avait fait disposer un grand bassin pour l'administration du baptême, et le pape Symmaque avait élevé contre le mur, en arrière de cette cuve baptismale, un autel sous l'invocation de saint Jean-Baptiste. Ces constructions tombant en ruine, le pape Léon III éleva sous une voûte absidiale un nouvel autel, qu'il fit revêtir d'argent. Un regulare, jeté à travers l'arc de la voûte, portait une arcade sous laquelle étaient placées trois statuettes : le tout était d'argent. Le baptistère fut également reconstruit ; des colonnes de porphyre entourèrent un vaste bassin, une colonne fut dressée au centre, et l'on plaça au-dessus un agneau d'argent, de la bouche duquel s'écoulait l'eau qui alimentait le bassin (6).

(1) Ciampini, *De sacris ædific.*, p. 51.
(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 226, 270, 281, 326, 219.
(3) *Ibid.*, p. 226 et 232.
(4) *Ibid.*, t. I, p. 234.
(5) *Ibid.*, t. II, p. 299, 275, 270, 281.
(6) *Ibid.*, t. II, p. 279.

L'ornementation de la chapelle dédiée sous le nom de la Sainte-Croix fut également confiée à l'orfévrerie. L'autel, enrichi d'un parement d'argent, était érigé sous un ciborium à quatre colonnes, dans une petite abside décorée de mosaïque qui était ouverte sur le transsept. Au-dessus de l'autel était suspendue une couronne d'or avec sa croix. En avant de l'abside, on avait élevé quatre colonnes surmontées d'un regulare portant trois arcades, sous chacune desquelles était une statuette. Toute cette décoration, ainsi que le ciborium, était d'argent.

A l'extrémité du transsept, du côté du midi, se trouvait une porte qui conduisait à un oratoire construit par le pape Symmaque, sous l'invocation de saint André (1). Le pape Léon III y fit élever un autel avec un ciborium d'argent. « L'autel, dit le chroniqueur, était enrichi d'ornements merveilleux », *miro decore ornatum*. De l'oratoire Saint-André on pénétrait dans un temple de forme circulaire dédié à sainte Pétronille. Le même pape y fit faire un autel d'argent décoré de peintures en émail (2).

Des décorations architecturales en orfévrerie furent encore exécutées, sous les pontificats d'Adrien Ier et de Léon III, dans un grand nombre d'églises de Rome et des environs, notamment à Saint-Paul hors des murs, dans la basilique Constantinienne, et à Sainte-Marie ad Præsepe. Pour ne pas tomber dans des redites, nous nous abstiendrons d'en donner le détail; ce sont toujours des autels, des ciboriums, des portes et des colonnes portant des trabes et des arcades (3).

Les vases sacrés que firent faire ces deux papes sont relatés en grand nombre dans le *Liber pontificalis*, et l'on ne peut douter qu'ils n'aient eu l'intention de renouveler l'ancien mobilier religieux exécuté dans les siècles de décadence. Ils présentent moins de variété qu'à l'époque de Constantin, mais ils sont peut-être plus riches. Les plus précieux sont toujours les calices, qui sont de différentes sortes : les uns, d'or pur, accompagnés d'une patène, et du poids de dix à vingt livres, devaient servir aux prêtres dans le sacrifice de la messe (4) ; d'autres, plus grands, avec ou sans anses, sont également d'or et enrichis de pierres précieuses, mais d'un poids tel, qu'ils ne pouvaient être maniés par une seule main. On doit surtout en remarquer un, du poids de cinquante-huit livres, qui fut donné par Charlemagne lors de son couronnement; un autre à couvercle de forme tétragone, et une patène du poids de vingt-huit livres (5). Ces calices et ces patènes d'une grande dimension étaient destinés, soit à recevoir les offrandes, soit à contenir le vin et le pain aux jours de communion publique, En traitant du mobilier religieux, nous nous expliquerons davantage sur ce sujet; ne nous occupons actuellement de ces vases sacrés que comme pièces d'orfévrerie.

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 176.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 278 et 282.

(3) *Ibid.*, p. 197, 208, 228, 229, 230, 235, 239, 240, 261, 262, 271, 273, 275, 276, 277, 282, 296, 298, 300.

(4) « Patenam et calicem sanctum ex auro obrizo pensantes libras XX... — patenam ex auro obrizo cum calice sancto, » pensantes simul libras XX... — patenam et calicem sanctum de auro purissimo, pensantes simul libras XI. » (*Liber pontific.*, t. II, p. 231, 235.) Nous nous bornerons à quelques citations pour chaque objet.

(5) « Obtulit patenam auream majorem cum gemmis diversis, legentem KARULO, pensantem libras XXX ; et calicem » majorem cum gemmis et ansis duabus, pensantem libras LVIII... — calicem aureum præcipuum tetragonum pano- » clystum diversis ornatum pretiosis lapidibus, pensantem libras XXXII... — patenam auream pensantem libras XXVIII et » uncias VIIII. » (*Liber pontificalis*, p. 255, 305 et 275.)

On trouve aussi, parmi les dons faits par les papes Adrien et Léon aux églises, des vases qui reçoivent le nom de calices, mais qui ne pouvaient être que des objets d'ornementation; ils sont d'argent et suspendus entre les colonnes des nefs principales. Il y en avait quarante ainsi disposés à Saint-Paul hors des murs, et soixante-quatre suspendus entre les grandes colonnes de la nef centrale dans la basilique de Saint-Pierre. On plaçait aussi de ces sortes de vases sur les trabes des clôtures des sanctuaires (1).

Les instruments du culte qui se présentent le plus fréquemment dans le *Liber pontificalis*, après les calices, sont les croix, les couronnes qu'on suspendait au-dessus des autels, et les couvertures des livres saints. Nous donnerons, au titre du MOBILIER RELIGIEUX, quelques détails historiques sur ces différents objets; bornons-nous ici à citer quelques exemples, pour faire apprécier avec quel art et avec quelle richesse ils étaient traités par les orfèvres à l'époque dont nous nous occupons. Ainsi, parmi les croix, on en trouve deux de l'or le plus pur et du poids de treize livres, sculptées à jour; elles avaient été données aux basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul pour être suspendues devant l'autel (2). D'autres croix d'or, en bien plus grand nombre, sont enrichies de pierres fines (3). Il ne faut pas omettre les crucifix que le *Liber pontificalis* mentionne pour la première fois dans la Vie de Léon III. Ce pape en fit faire trois d'argent d'un poids assez considérable (4). Les couronnes d'or qu'on suspendait au-dessus des autels, et auxquelles une croix était souvent attachée, étaient d'un usage général dès les premiers temps du triomphe du christianisme. Celles qui furent données par la reine Théodelinde à l'église de Monza, et celle qui porte le nom du roi goth Reccesvinthe, dont nous avons déjà parlé, avaient cette destination. Ces couronnes, qui recevaient ordinairement, au neuvième siècle, le nom de *regnum*, pour les distinguer des couronnes de lumières, furent exécutées en grand nombre et avec beaucoup de richesse sous le pontificat de Léon III; elles sont d'or pour la plupart et enrichies de pierres fines. On en trouve une parmi les dons que Charlemagne fit à l'église Saint-Pierre le jour de son couronnement; elle était du poids de cinquante-cinq livres et ornée de pierres précieuses très-grosses (5). On voit également figurer parmi ces dons un évangéliaire dont la couverture d'or était décorée de pierreries. Léon III apporta toujours beaucoup de soin à l'ornementation de ce livre saint. Celui dont il fit présent à la basilique de Saint-Pierre avait des ais d'or avec une bordure où l'on voyait briller les émeraudes, les hyacinthes et les perles (6).

L'orfèvrerie s'exerça avec le même succès sur les lampadaires, qui offrirent une grande variété et une riche ornementation. Ces différents appareils d'éclairage, exécutés en or ou en argent, recevaient le nom générique de *pharus*. Mais il y avait différentes sortes de

(1) « Fecit in basilica Doctoris mundi beati Pauli apostoli calices majores fundatos ex argento purissimo qui pendent » inter columnas majores dextra lævaque numero XL, pensantes simul libras CCLXVII. — Fecit vero, uti supra, calices » fundatos ex argento qui pendent inter columnas majores dextra lævaque basilicæ numero LXIIII, pensantes libras » CCCCLXI. — Fecit in basilica B. Petri apostoli calices majores ex argento mundissimo qui sedent super trabes argenteas » numero XVIII, pensantes simul libras CLXXXII. » (*Liber pontific.*, t. II, p. 271, 281 et 278.)

(2) « Crucem anaglypham interrasilem ex auro. » (*Liber pontific.*, t. II, p. 271.

(3) *Liber pontific.*, t. II, p. 242, 255.

(4) *Ibid.*, p. 264, 270, 306.

(5) *Ibid.*, p. 255, 274, 277, 280, 314, 315.

(6) *Ibid.*, p. 255, 275, 300.

phares, les uns suspendus, les autres portés sur des pieds. Les plus usités étaient les couronnes de lumières, *coronæ*, qui étaient attachées à des chaînes; les *canthara cerostata*, lustres portant des coupes qui recevaient des bougies de cire; les *phara canthara* (1), qui avaient des coupes pour brûler de l'huile; les candélabres, lampadaires élevés sur des pieds, et les *canistra*, lampes en forme de corbeille. La *gabata*, petite lampe qu'on suspendait devant de saintes reliques ou devant une image vénérée, était traitée avec un grand luxe : on la trouve presque toujours d'or et ornée de pierres précieuses ou d'émaux. Un grand nombre de ces lampadaires étaient très-souvent enrichis de sujets ou d'ornements en relief exécutés par le repoussé ou par la ciselure. Les figures de dauphins étaient surtout employées comme motifs d'ornementation. La représentation du Christ sous cette forme zoomorphique était fort en vogue à l'époque dont nous nous occupons; car on voit souvent le pape Adrien faire enrichir de figures de dauphins des lampes anciennes qui existaient dans les églises de Rome (2). On rencontre des phares assez singuliers de forme. Dans la basilique de Saint-Pierre, au centre du transsept, au devant du sanctuaire, était suspendu un phare ayant la figure de la croix, et qui portait treize cent soixante-cinq bougies. Nous avons déjà cité le phare en forme de filet qui était suspendu à l'arc triomphal de cette basilique; le pape Léon III en fit faire un d'argent, avec les mêmes dispositions, pour l'église Sainte-Marie ad Præsepe. Nous citerons encore un candélabre d'argent, du poids de cent trente-cinq livres, dont la tige en spirale portait des couronnes et des croix; il était placé en avant de l'abside de la basilique de Saint-Pierre (3). On peut résumer ce qui a rapport à l'orfévrerie sous Léon III, et donner une juste idée des immenses travaux qu'il fit exécuter par les orfévres, en constatant que le relevé fait sur le *Liber pontificalis* établit qu'il y employa quatorze cent soixante-six livres d'or, et vingt-quatre mille huit cent quarante-trois livres d'argent (4).

II

De Étienne IV (816) *à la fin du neuvième siècle.*

Étienne IV († 817), Pascal Ier († 824), Grégoire IV († 844) et Sergius II († 847), qui occupèrent le trône pontifical durant la première moitié du neuvième siècle, héritèrent du goût de Léon III pour l'orfévrerie.

Étienne IV, venant en France pour voir Louis le Débonnaire, lui apporta de riches échantillons de l'orfévrerie romaine, parmi lesquels on remarquait une couronne d'or d'une beauté admirable, enrichie des pierres les plus précieuses ; il la plaça sur la tête de l'empereur en le sacrant dans l'église de Reims (5).

Les travaux d'orfévrerie de Pascal Ier sont assez considérables. Ayant fait reconstruire

(1) Dans le *Liber pontificalis*, le mot *pharus* prend le genre neutre au pluriel.

(2) « In Beati Petri ecclesia per diversas coronas fecit delphinos ex argento. » Et de même à Sainte-Marie ad Præsepe et à Saint-Pierre aux Liens. (*Liber pontificalis*, t. II, p. 227, 229, 231.)

(3) *Liber pontific.*, t. II, p. 196, 305, 313.

(4) *Ibid.*, p. 315. Nota Vignolii.

(5) Thegani *chorepiscopi Trevirensis opus*, cap. xvii, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 278.

les anciennes églises de Sainte-Praxède et de Sainte-Marie in Dominica, il y fit élever des ciboriums d'argent. A Sainte-Praxède, il fit attacher à la voûte du ciborium une couronne d'or enrichie de pierres précieuses. L'église qu'il éleva sous l'invocation de sainte Cécile fut également enrichie de constructions architecturales d'argent. L'autel et la confession étaient décorés de plaques d'argent merveilleusement travaillées ; l'image de la sainte recouvrait son tombeau. La clôture du sanctuaire était composée de deux colonnes portant une architrave que surmontait une arcade sous laquelle étaient placées trois figures d'argent doré : près de huit cent vingt livres d'argent avaient été employées à cette ornementation. Ce fut surtout dans la basilique de Sainte-Marie ad Præsepe qu'il fit exécuter les plus importants travaux : l'autel principal fut décoré de bas-reliefs d'argent doré, et sa confession revêtue de lames d'or. L'autel du præsepium reçut des bas-reliefs d'or. Le *Liber pontificalis* signale encore plusieurs productions de l'orfévrerie artistique exécutées par les ordres de Pascal Ier. Parmi les plus remarquables, il faut citer les bas-reliefs dont il enrichit l'abside de la chapelle qu'il avait édifiée pour y conserver les corps de saint Procès et de saint Martinien. Le bas-relief principal offrait plusieurs sujets et était encastré dans les marbres des parois ; les autres reproduisaient les figures de la Vierge, du Sauveur et des deux saints martyrs. La première de ces images était d'or et pesait plus de dix livres, les trois autres d'argent doré (1).

Les dons que Grégoire IV et Sergius II firent aux églises sont toujours de même nature, et il est sans intérêt d'en fournir le relevé.

Les pontifes romains ne furent pas seuls à se passionner pour l'art de l'orfévrerie. Dans la première moitié du neuvième siècle, les grands dignitaires de l'Église en Italie suivirent l'impulsion que les papes avaient donnée. Les abbés du Mont-Cassin, enrichis par les dons de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, dotèrent leur monastère d'une orfévrerie considérable (2). Gisulfus, qui fut élu abbé en 797, éleva au-dessus de l'autel qui couvrait le corps de saint Benoît un magnifique ciborium d'argent rehaussé d'ornements d'or et d'émail ; il décora les autres autels de parements d'argent, et fournit aux différentes églises du monastère des vases sacrés exécutés en métaux précieux (3). L'abbé Bertarius, élu en 856, fit faire pour son monastère une grande quantité de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait un évangéliaire dont la couverture d'or était enrichie de pierres précieuses d'un très-grand prix (4). Dans l'État vénitien, Fortunatus, patriarche de Grado († 824), dota également son église de magnifiques pièces d'orfévrerie. Le détail qu'il en a fourni dans son testament, publié par Ughellus, nous montre des objets analogues à ceux que firent faire les souverains pontifes depuis Adrien. On y remarque quelques objets achetés à Constantinople (5).

Les archevêques de Milan se signalèrent également par leur zèle à enrichir leur église de pièces d'orfévrerie. Le magnifique autel d'or, ou *paliotto*, de la basilique de Saint-Ambroise, qui a pu traverser dix siècles malgré son immense valeur, donne une grande

(1) *Liber pontific.*, t. II, p. 333, 340, 343, 323, 324, 336.

(2) LEO OSTIENSIS, *Chronica S. mon. Casinensis*, lib. I, cap. XXVI. Lutet. Paris., 1668, p. 157.

(3) IDEM, *ibid.*, lib. I, cap. XVIII, p. 145.

(4) IDEM, *ibid.*, lib. I, cap. XXXIII, p. 170.

(5) CARLO MARINO, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani*. In Venezia, 1798-1808, lib. IV, cap. XVIII, p. 265.

idée de l'importance de l'art de l'orfévrerie au commencement du neuvième siècle (1). Ce monument a été exécuté en 835, sur les ordres de l'archevêque Angilbert II, par Volvinius. Il a la forme d'un parallélipipède surmonté d'une corniche et porté sur une base (2). Sa hauteur est d'un mètre dix centimètres, sa longueur de deux mètres vingt centimètres; la table de l'autel a une largeur d'un mètre trente centimètres. Les quatre côtés sont d'une grande richesse. La face principale, toute d'or, est divisée en trois panneaux par des listels d'émail cloisonné. Le panneau central est rempli par une croix pattée à quatre branches égales, qui est rendue par des filets d'émail cloisonné alternant avec des pierres fines cabochons d'un gros volume. Le Christ est assis au centre de la croix, dans un médaillon ovale dont les contours sont également tracés par des filets d'émail et des pierres précieuses; les symboles des évangélistes occupent les branches de la croix; les douze apôtres sont placés trois par trois dans les angles du panneau, au-dessus et au-dessous des branches de la croix. Les panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs rectangulaires (de vingt centimètres de large sur dix-neuf centimètres de hauteur), dont les sujets sont tirés de la vie et de la passion du Christ; ils sont encadrés dans des bordures composées, comme la croix centrale, de filets d'émail et de pierres fines. Trois de ces bas-reliefs, dans le panneau du côté de l'épître, représentant la Résurrection, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres, sont évidemment l'œuvre d'un artiste du commencement du dix-huitième siècle, et ont remplacé les anciens, qui avaient été sans doute dérobés ou détruits par quelque accident. Tous les bas-reliefs sont exécutés au repoussé.

Les deux faces latérales sont d'argent; leur ornementation est semblable. Elle consiste en un losange inscrit dans un quadrilatère; un filet, qui part du milieu de chacune des faces du losange, va joindre l'angle opposé du quadrilatère, ce qui produit autour du losange huit triangles. Les filets qui tracent ces figures géométriques sont exécutés en petites plaques d'émail qui alternent avec des pierres fines, comme dans la face principale. Chacun des triangles est rempli par une figure d'ange ailé. Deux des anges, vêtus de la longue tunique et de la chlamyde grecque, portent ce long sceptre qu'on voit toujours dans la main des anges byzantins; les quatorze autres, revêtus de tuniques talaires et de grands manteaux, tiennent des fioles, par allusion sans doute à ce passage de l'Écriture : « *Tenentes* » *phialas in manibus plenas odoramentorum, quæ sunt orationes sanctorum.* »

Une croix pattée, rendue par des émaux et des pierres fines, occupe le centre des losanges dont les angles sont remplis par des médaillons renfermant des bustes de saints. Des figures nimbées, dans l'attitude de l'adoration, sont placées au-dessus et au-dessous des branches des deux croix; le centre est enrichi, dans l'une d'une grosse agate onyx, dans l'autre d'une topaze volumineuse. Nous reproduisons l'un de ces côtés de l'autel de Saint-Ambroise dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

La face postérieure de l'autel, également d'argent, est divisée, comme la face principale, en trois panneaux tracés par des filets d'émail accompagnés de pierres fines. Le panneau central, qui s'ouvre à deux battants pour donner accès sous l'autel, contient quatre

(1) Le docteur FERRARIO, dans ses *Monumenti sacri e profani de Sant' Ambrogio in Milano* (Milano, 1824), a donné de bonnes gravures de toutes les faces de cet autel. — DU SOMMERARD (*Les arts au moyen âge*, album, 9e série, planche XVIII) a aussi donné une belle gravure coloriée de ses quatre faces.

(2) Voyez, à la fin de ce volume, à l'EXPLICATION DES VIGNETTES, la reproduction de la corniche et de la base de l'autel.

médaillons de deux cent soixante-quinze millimètres de diamètre. On voit dans les médaillons supérieurs les figures des archanges Michel et Gabriel vêtus de la longue tunique et de la chlamyde agrafée sur l'épaule droite, et tenant à la main la longue verge des anges byzantins. Les deux médaillons inférieurs renferment des scènes d'un grand intérêt : dans l'un, saint Ambroise est représenté recevant l'autel des mains de l'évêque Angilbert ; dans l'autre, saint Ambroise donne sa bénédiction à l'artiste qui a exécuté le monument. L'inscription, V. Volvinius magister phaber, qu'on lit sur le fond du tableau, nous a transmis le nom de l'auteur de ce magnifique morceau d'orfévrerie, dont aucune description ne peut donner une idée exacte. Les deux panneaux latéraux renferment chacun six bas-reliefs, comme ceux de la face principale ; la vie de saint Ambroise en a fourni les motifs.

Une inscription en lettres capitales romaines est gravée sur un filet qui encadre les trois panneaux de cette face postérieure, et sur les deux filets qui séparent le panneau central des deux panneaux latéraux.

Elle se compose de dix vers et est ainsi conçue :

Emicat alma foris, rutiloque decore venusta
Arca metallorum, gemmisque compta, coruscat.
Thesauro tamen hæc cuncto (potiore) metallo,
Ossibus interius pollet donata sacratis.
Egregius quod præsul opus sub honore beati
Inclytus Ambrosii templo recubantis (in) isto
Optulit Angilbertus ovans, Dominoque dicavit,
Tempore quo nitidae servabat culmina sedis.
Aspice, summe pater, famulo miserere benigno,
Te miserante, Deus, donum sublime reportet.

« Ce saint autel brille à l'extérieur par le charme de l'ornementation éclatante des métaux, et étincelle par la parure des pierres précieuses. Mais, à l'intérieur, il est riche d'un trésor plus précieux que tout métal, grâce au don des ossements sacrés. Angilbert, ce prélat distingué, a offert cet œuvre au temple dédié à saint Ambroise, qui y repose, et il l'a consacré lui-même à l'époque où il occupait ce siége éclatant. Grand saint, jetez sur votre serviteur un regard de bienveillance et de pitié, et que Dieu accorde à vos prières la récompense du don qu'il vous a fait. »

Dans les faces latérales et dans la face postérieure, qui sont d'argent, les sujets des bas-reliefs sont exécutés au repoussé; les vêtements des personnages et quelques accessoires sont dorés. Les chatons qui sertissent les pierres précieuses répandues à profusion sur toutes les faces de l'autel sont faits avec beaucoup d'art : une cordelière finement ciselée en détermine ordinairement le contour ; de légers filets granulés, des fleurettes et de petits rubans d'or les enrichissent. On trouve dans la face postérieure un assez grand nombre de médaillons d'émail cloisonné qui renferment des figures en buste dont les carnations sont en émail blanc opaque et qui se détachent sur un fond d'émail vert translucide cloisonné de dessins d'or.

Il est évident que Volvinius était un élève des Grecs, ou qu'il était sorti de ces écoles artistiques créées par les artistes byzantins venus en Italie pour échapper à la persécution des empereurs iconoclastes.

Les églises de l'Italie regorgeaient de magnifiques pièces d'orfévrerie artistique lorsque les Sarrasins envahirent ce beau pays. En 847, ils arrivèrent aux portes de Rome et pillèrent la basilique de Saint-Pierre, qui n'était pas alors renfermée dans les murs de la ville, et celle de Saint-Paul, qui en est éloignée d'une demi-lieue. Cette dévastation donna à Léon IV, qui fut élu pape dans ces tristes circonstances, l'occasion de mettre en œuvre l'habileté des orfévres. Nous avons déjà parlé, en traitant de la sculpture, des figures de ronde bosse, des bas-reliefs d'argent, et de l'autel d'or enrichi de peintures en émail qu'il fit élever dans la basilique de Saint-Pierre (1). Il fit refaire en argent les portes de la confession, sur lesquelles on voyait les figures en buste de saint Pierre et de saint Paul. Il rétablit les trabes revêtues d'argent du presbyterium et les arcs d'argent, tels qu'ils existaient avant le pillage des Sarrasins. Il fit encore élever au-dessus de l'autel un ciborium soutenu par des colonnes, et il y employa seize cents livres d'argent. Quatre couronnes de lumières et seize coupes d'or pur entraient dans la décoration de ce ciborium. Il fit rétablir également les grilles d'argent qui défendaient l'accès du sanctuaire. De nouveaux calices d'argent furent suspendus au-dessous du grand arc et entre les colonnes de la nef principale. Les Sarrasins n'avaient pas respecté, on le conçoit, les portes de la basilique : Léon IV les fit refaire plus belles qu'elles n'étaient, et les enrichit de bas-reliefs dont les sujets étaient empruntés aux saintes Écritures. Il fit encore édifier, au-dessus de l'autel principal de la basilique de Saint-Paul, un ciborium dans lequel il employa neuf cent quarante-six livres d'argent. Il ne suffit pas à ce saint pape de réparer les désastres causés par l'invasion des Sarrasins dans les deux basiliques placées hors des murs de Rome ; il dota les églises de la ville d'un nombre considérable de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles il faut signaler une croix d'or d'une très-grande proportion, enrichie de pierres fines, qui était portée devant le souverain pontife dans les processions solennelles. Il l'avait fait faire pour remplacer une croix d'or donnée par Charlemagne avec cette destination, et qui avait été volée (2). Les orfévres de Léon IV paraissent avoir préféré l'émaillerie à la sculpture pour la décoration des pièces d'orfévrerie.

Bien que, dans la seconde moitié du neuvième siècle, l'Italie ait eu cruellement à souffrir de l'invasion des Sarrasins et des Hongrois, et que l'art, arrêté dans son essor, fût entré de nouveau dans une ère de décadence, l'orfévrerie continua à être cultivée avec succès. Parmi les papes qui occupèrent alors la chaire de Saint-Pierre, Benoît III († 858), Nicolas Ier († 867) et Étienne V († 872) encouragèrent particulièrement le travail des orfévres. On doit mentionner, parmi les pièces les plus remarquables, un bas-relief d'argent doré que fit faire Benoît III : il reproduisait le Rédempteur foulant le dragon sous ses pieds ; une image de la Vierge, que Nicolas Ier fit placer dans l'église de Sainte-Marie in Cosmedin, et surtout les statues du Christ et de deux anges d'argent doré que ce pape fit élever au-dessus de la trabes, à l'entrée du vestibule du sanctuaire de la basilique de Saint-Pierre. Ces figures remplaçaient la statue d'or du Christ et les six statues d'anges d'argent doré que Léon III avait fait placer sur cette trabes, et que les Sarrasins avaient fondues. On voit que les malheurs du temps n'avaient pas permis à Nicolas Ier de réparer complétement les dévastations des

(1) Voyez au titre de la SCULPTURE, chap. Ier, § III, art. 1er, p. 71.
(2) *Liber pontific.*, t. III, p. 76.

barbares ; cependant il s'efforça de donner à l'entrée du presbytère toute la splendeur possible : les trois statues étaient encadrées, comme celles de Léon III, dans un grand arc d'argent qui était surmonté d'une croix d'or ornée de pierreries ; une couronne d'or, deux croix, deux calices et deux aiguières d'argent étaient suspendus à l'intrados de l'arc pour en compléter l'ornementation (1).

L'orfévrerie au neuvième siècle domina tous les autres arts : Théophile et Basile le Macédonien en Orient, Charlemagne, Adrien Ier, Léon III et Léon IV en Occident, firent exécuter en orfévrerie d'immenses travaux d'art qui rivalisèrent avec tout ce qu'on avait pu faire de plus splendide dans l'antiquité, et dont rien n'approcha dans les siècles suivants. Les meilleurs artistes s'étaient faits orfévres, afin d'assimiler leur talent au goût de l'époque. Malgré les difficultés que présente souvent l'interprétation des termes d'art employés par les divers auteurs du *Liber pontificalis*, leurs récits établissent parfaitement qu'aucun procédé de fabrication et d'ornementation ne fut étranger à ces artistes. Ainsi on rencontre dans les descriptions de ce précieux livre des pièces d'orfévrerie dont les figures ou les ornements ont été obtenus par le procédé du repoussé au marteau (*battutiles anaglyphas*), d'autres par la fonte (*fusiles anaglyphas*) ; ces différentes sculptures étaient certainement réparées et terminées par la ciselure, comme l'indique le qualificatif *anaglyphas*. Ils savaient encore décorer les pièces d'orfévrerie de gravures en intaille (2) et de peintures en émail incrusté (3). Souvent ils décoraient une pièce d'orfévrerie de manière à y former des jours en laissant en réserve certaines parties de métal qui offraient des ornements capricieux rendus par la ciselure, la niellure ou l'émaillerie : ce travail, qu'on nomme aujourd'hui *repercé*, portait le nom d'*interrasilis* (4).

III

Au dixième siècle.

Le dixième siècle fut un âge de fer pour l'Italie ; cependant on n'y abandonna pas absolument l'orfévrerie, et, malgré les malheurs du temps, les orfévres trouvèrent encore

(1) *Liber pontific.*, t. III, p. 191 et 215.

(2) Ce travail reçoit dans le *Liber pontificalis* le nom grec de *diacopton* (« crucem diacopton », II, 243), que du Cange traduit par *intercisus*, *cœlatus*. Διακόπτω signifie trancher, fendre, couper. Le travail de la gravure des métaux en intaille est parfaitement indiqué par cette expression.

(3) Voyez, au titre de l'Émaillerie, chap. I, § iii, les preuves que nous en donnons.

(4) « Crucem anaglypham interrasilem. » (*Liber pontific.*, II, 171.) — « Canistros argenteos interrasiles. » (*Ibid.*, II, 280.) — « Cantharam interrasilem in quam thus mittitur. » (*Ibid.*, III, 158.) Vignole interprète ainsi le mot *interrasilis* : » rasus cælaturis interpolatus », poli et enrichi par places de ciselures. Du Cange (*Gloss. latin.*) donne ce sens et encore celui de Saumaise, qui veut que le travail *interrasilis* soit celui auquel les Grecs donnaient le nom de διάτρητον, « quod » sic cælatum est ut transluceat et visum transmittat ». Mais du Cange (*Gloss. græc.*) traduit διάτρητος par *fenestra cancellata*, fenêtre garnie de barreaux. Voilà bien le travail à jour. On s'en convaincra facilement en faisant attention à quels objets s'appliquait principalement le travail *interrasilis*. Les *canistri interrasiles* sont des lampes en forme de paniers. Les paniers sont fort souvent disposés en treillis à jour dans leurs contours, et l'on comprend que le travail *interrasilis* convenait parfaitement à des vases exécutés dans ce genre. « Cantharam interrasilem in quam thus mittitur » : un vase destiné à brûler de l'encens devait être découpé à jour pour laisser échapper la fumée du parfum. Le moine Théophile, dans la description qu'il donne du travail qui recevait le nom d'*interrasilis* (*Diversarum artium Schedula*, lib. III, cap. lxxi, *De opere interrasili*), ne laisse, au surplus, aucun doute sur la nature du travail ; c'est bien une découpure exécutée dans une pièce de métal et y laissant ainsi des jours et aussi des parties réservées qui étaient ciselées ou décorées de différentes manières.

à s'occuper. Sergius III († 911), après avoir restauré la basilique de Latran, qui tombait en ruines, l'enrichit d'un nombre considérable de pièces d'orfévrerie d'or et d'argent (1).

Bérenger, roi d'Italie, possédait, au moment où il fut élu empereur (915), une chapelle fort riche en beaux objets d'orfévrerie, dont il fit présent à l'église de Monza. L'inventaire, malheureusement très-succinct, en a été conservé (2) dans un écrit tracé à la suite d'un beau sacramentaire de saint Grégoire, qui faisait partie du don fait par ce prince (3).

Le trésor de l'église de Monza conserve encore une pièce qu'on suppose avoir fait partie des dons de Bérenger : c'est une croix à quatre branches égales que ce prince avait coutume de porter. Elle a vingt-trois centimètres sur ses deux sens ; sur la face principale, le centre est occupé par un médaillon de pierres fines composé d'une très-grosse pierre entourée de plus petites ; les quatre branches sont couvertes de trois rangées de pierres fines cabochons posées avec symétrie ; les plus grosses pierres sont montées à jour et se laissent voir du revers de la croix, qui est enrichi de rinceaux formés d'un gros fil d'or granulé ; une améthyste rosée antique, sur laquelle est gravée en intaille une figure de femme, est attachée en pendeloque à la branche inférieure de la croix. Ce bijou figure dans l'inventaire de la chapelle du roi Bérenger sous cette désignation : « *Crux quam domnus rex solitus est super pectus suum portare* », et dans un inventaire du trésor de Monza de 1275 (4), sous la désignation de « *Crux regni cum gemmis et lapiaibus pretiosis* » ; depuis il a conservé ce nom de *crux regni*. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre. Si cette belle croix n'est pas byzantine, elle doit être l'œuvre d'un orfévre italien sorti des écoles que les Grecs, appelés par Adrien I[er] et Léon III, avaient fondées en Italie ; mais elle ne peut être du temps de Bérenger. Une pièce d'orfévrerie artistique exécutée par les ordres de ce prince vient démontrer, en effet, que dès le commencement du dixième siècle l'art était déjà en décadence en Italie : c'est un évangéliaire, appartenant à l'église de Verceil, dont les ais d'argent doré reproduisent des sujets en bas-relief. Dans l'un des ais, le Christ est représenté assis, bénissant de la main droite et tenant de la gauche le livre des Évangiles ; les symboles des évangélistes remplissent les angles du tableau. On voit sur l'autre ais la figure de l'évêque Eusèbe, qui avait écrit ce saint livre de sa main. Une inscription qui se lit sur le fond du tableau constate ce fait, et celui de l'exécution de la couverture d'argent par les ordres de Bérenger. Les figures sont trop courtes, sans expression, et d'un dessin lourd : la belle manière que les Grecs avaient importée au neuvième siècle avait disparu (5).

Pendant le cours du dixième siècle, quelques abbés du Mont-Cassin surent encore encourager l'orfévrerie. L'abbé Jean, élu en 915, après avoir édifié un monastère à Capoue, l'enrichit de très-beaux instruments du culte, parmi lesquels on remarquait un autel d'argent, une croix processionnelle ornée de pierres fines et d'émaux, un missel et un évangéliaire dont les ais d'argent doré étaient rehaussés de pierreries (6). L'abbé Aligernus,

(1) Baronius, *Annales ecclesiast.* Lucæ, 1744, t. XV, p. 535.
(2) Il a été publié par Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. III, p. 72.
(3) Nous reproduisons les deux côtés de la couverture de ce livre dans notre planche VI, p. 34.
(4) Il a été publié par Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. II, p. 131.
(5) Cette couverture d'argent a été publiée par Gori, *Thes. veter. diptych.*, t. III, p. 18.
(6) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Casin.*, lib. I, cap. LIII, p. 194.

élu en 949, après l'expulsion des Sarrasins, fit faire également un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie pour le service de l'autel. Les plus importantes consistaient en tableaux d'argent, dont fut décoré sur toutes ses faces l'autel dédié sous l'invocation de saint Benoît (1). Nous avons dit, en traitan tde la sculpture, que cet art était tombé au dixième siècle au dernier degré d'avilissement ; l'orfévrerie, qui se rattache à la sculpture, dut éprouver le même sort; et, si les orfévres surent encore produire des pièces fort précieuses par les métaux employés à leur confection et par l'éclat des pierreries, ces pièces furent sans aucune valeur sous le rapport de l'art.

Voyons maintenant quel fut le sort de l'orfévrerie dans l'empire de Charlemagne, depuis l'avénement de ce grand homme jusqu'à la fin du dixième siècle.

§ II

ÉPOQUE DE CHARLEMAGNE, NEUVIÈME ET DIXIÈME SIÈCLE, EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE.

I

Depuis Charlemagne jusqu'à la fin du neuvième siècle.

L'impulsion salutaire que Charlemagne exerça sur les arts s'étendit à l'orfévrerie, dont ce prince avait pris le goût en Italie. Un capitulaire ordonna que des orfévres seraient établis dans chacune des juridictions de son empire (2) ; l'empereur put alors enrichir d'un beau mobilier d'orfévrerie les églises qu'il avait fait édifier ou restaurer. Nous avons déjà parlé de la construction de la basilique d'Aix-la-Chapelle, qui subsiste encore aujourd'hui. Éginhard dit qu'il la dota d'une quantité considérable de vases sacrés d'or et d'argent (3), et qu'il fit faire en bronze la clôture du sanctuaire (*cancelli*) et les portes d'entrée. Les grands seigneurs et les hauts dignitaires de l'Église suivirent l'exemple du souverain. A défaut des monuments qui ne subsistent plus, on peut prendre une juste idée de la richesse de l'orfévrerie des églises de cette époque par celle de l'abbaye de Saint-Riquier, dont l'énumération nous a été conservée dans un écrit de la main de l'abbé Angilbert, et dans un inventaire dressé en 831 par les ordres de Louis le Débonnaire.

Angilbert, qui, après sa mort, fut placé au rang des saints, était un des disciples du célèbre Alcuin ; il cultiva la poésie avec succès. Chéri de Charlemagne, qui lui fit, dit-on, épouser secrètement sa fille Berthe, il devint gouverneur de la France maritime, depuis l'Escaut jusqu'à la Seine. Il accompagna Charlemagne à Rome, et devint ministre de Pepin, roi d'Italie. Il embrassa ensuite la vie monastique pour satisfaire au vœu qu'il avait fait dans une grande maladie, et devint abbé du monastère que saint Riquier avait fondé en 640

(1) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Casin.*, lib. I, cap. LIII, p. 213.
(2) *Capitul. de villis imper.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. Hist.*, t. III, p. 184.
(3) Eginhardus, *Vita et conversatio glor. imper. Caroli regis Magni*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 102.

dans la ville de Centula (1). Il entreprit alors de reconstruire ce monastère, avec le concours des plus habiles ouvriers de l'empereur et à l'aide des sommes considérables que celui-ci mit à sa disposition. Il fit en conséquence venir de Rome des colonnes et des marbres précieux, et éleva une élégante basilique au-dessus du corps du saint fondateur ; elle fut placée sous l'invocation du Sauveur et de saint Riquier. Il bâtit encore, dans l'enceinte du monastère, deux autres églises dédiées sous les vocables de la Vierge Marie et de saint Benoît. L'autel principal, dans chacune de ces églises, était de marbre, avec un parement d'or et d'argent rehaussé de pierres précieuses. Au-dessus s'élevait un ciborium enrichi d'or et d'argent, à la voûte duquel était attachée une couronne d'or chargée de pierreries et ornée d'une croix qui y était suspendue. Six colonnes, qui soutenaient une trabes, formaient au devant de l'autel de Saint-Riquier la clôture du sanctuaire, dont le pourtour était décoré de dix-sept arcades soutenues par trois trabes. Toute cette construction était de bronze enrichi d'or et d'argent. Des hanaps et des conques (*hanappi et conchæ*) d'argent étaient suspendus à ces arcades. On retrouve dans tout cela les dispositions architecturales et le système d'ornementation adoptés dans les églises de Rome sous Adrien I[er] et Léon III, et cette circonstance tend encore à établir que la renaissance de l'art en France, à l'époque de Charlemagne, vint d'Italie. Les vases sacrés, les instruments du culte, les châsses et les lampadaires de métal précieux donnés par Angilbert aux trois églises de son abbaye étaient en nombre considérable. On voit figurer parmi les vases sacrés un grand calice d'or et une conque décorés de bas-reliefs. Le tombeau de saint Riquier était couvert d'une table d'argent rehaussé d'or, dans laquelle étaient pratiquées des portes ornées de pierres précieuses. Les livres saints étaient renfermés dans de riches couvertures d'or et d'argent décorées de pierreries (2).

L'énumération des dons faits par Angilbert à son monastère de Saint-Riquier offre le résumé de tout ce qui se faisait en orfévrerie pour les églises, et nous bornerons là nos citations. Nous ajouterons seulement, à l'appui de ce que nous venons de dire, que Aaron, évêque d'Auxerre, ayant accompagné Charlemagne en Italie, en 800, fit élever à son retour un ciborium d'or et d'argent au-dessus de l'autel de sa cathédrale de Saint-Étienne, en prenant exemple de ce qu'il avait vu à Rome (3).

Sous le règne de Charlemagne, dont la vie guerrière ou administrative fut avant tout consacrée à l'œuvre du prosélytisme chrétien, la plus grande partie des métaux précieux fut mise en œuvre au profit des églises ; les orfévres cependant eurent l'occasion d'exercer leur talent dans la composition des bijoux et dans l'ornementation des armes. Bien que le grand empereur fût ennemi du luxe, et que son costume ordinaire fût très-simple, il portait toujours une épée dont la poignée était d'or ou d'argent. Dans les grandes solennités, il se montrait avec un justaucorps brodé d'or, des sandales ornées de pierres précieuses,

(1) La ville de Centula, qui a pris le nom de Saint-Riquier, est située à dix kilomètres d'Abbeville, département de la Somme.

(2) Hariulfi *monachi S. Richarii Chronicon Centulensis*, lib. I, cap. x, et lib. III, cap. iii, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. IV, p. 457 et seq. — Anscherus, *Vita Angilberti*, ap. d'Achery et Mabillon, *Acta SS. ord. S. Benedicti*. Lutet. Paris., 1677, pars I[a], p. 127.

(3) *Historia episcop. Autissiodurensium ab anonymis script. scripta*, cap. xxxiv, ap. Labbe, *Nova Bibl. mss. librorum*, t. I, p. 431.

une saye retenue par une agrafe d'or, et un diadème tout brillant d'or et de pierres fines. Dans ces occasions solennelles, son épée était enrichie de pierreries (1). Dans un poëme d'Angilbert, dont un fragment est parvenu jusqu'à nous, le saint et docte abbé nous montre Charlemagne et sa cour partant pour une grande chasse. La reine Luitgarde et les trois filles de l'empereur, Rotrude, Berthe et Gisèle (2), sont montées sur de vigoureux chevaux et revêtues de robes de soie enrichies de pierres fines. Luitgarde a la tête ceinte d'un diadème d'or étincelant de pierreries ; une aigue-marine brille dans ses cheveux ; son cou est orné d'un collier dont les pierres scintillent, et sa chlamyde est attachée par une chaîne d'or. Les princesses portent des couronnes d'or gemmées, et leurs cheveux sont relevés par des bandelettes chargées de pierres précieuses ; des fibules fixent leurs belles chlamydes sur leurs épaules (3).

Charlemagne avait amassé un trésor considérable, et son testament, que nous a fait connaître Eginhard, est un curieux témoignage des immenses richesses en orfévrerie que possédait ce prince. Entre autres objets, on doit signaler trois tables d'argent, et une table d'or fort grande et d'un poids considérable. Sur la première table d'argent était tracé le plan de Constantinople ; sur la seconde, celui de la ville de Rome ; la troisième, très-supérieure aux autres par la beauté du travail et par le poids, était composée de trois disques, où le globe terrestre, les constellations et les mouvements des planètes étaient figurés avec art par une ciselure en relief (4).

Plusieurs des belles pièces d'orfévrerie que possédait Charlemagne le suivirent dans son tombeau. Son corps fut embaumé et renfermé dans une chambre sépulcrale, sous le dôme de la basilique d'Aix-la-Chapelle. Il y était assis sur un trône d'or et revêtu des habits impériaux, ayant au côté une épée dont le pommeau était d'or, ainsi que la garniture du fourreau. Sa tête était ornée d'une chaîne d'or dans laquelle était enchâssé un morceau de la vraie croix ; sur ses genoux on avait placé le livre des Évangiles qu'il tenait de la main droite, la gauche s'appuyait sur son sceptre ; un bouclier d'or était suspendu devant lui (5).

Ces richesses tentèrent la cupidité des empereurs d'Allemagne ses successeurs. Othon III, qui le premier fit ouvrir le tombeau du fondateur de l'empire d'Occident, se contenta, s'il faut en croire Thietmar, évêque de Mersebourg, de prendre une croix d'or qui pendait au cou du grand empereur, et quelques parties de son vêtement (6) ; mais Frédéric Barberousse, qui avait obtenu de l'antipape Pascal la canonisation de Charlemagne, ayant retiré son corps du tombeau et partagé ses ossements pour les renfermer dans des châsses (7), s'empara de tous les trésors que le tombeau contenait.

(1) Eginhardus, *Vita Caroli*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 102.

(2) Luitgarde était la quatrième femme de Charlemagne ; il avait eu ses trois filles de Hildegarde, sa seconde femme.

(3) Angilberti *Carmen de Carolo Magno*, lib. III, vers. 180 et seq., ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 396.

(4) Eginhardus, *Vita Caroli Magni*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 106. — *Annales Francorum Bertiniani*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. III, p. 199.

(5) Johannis Iperii abbatis *Chronicon Sithiense S. Bertini*, ap. Martenne et Durand, *Thes. novus anecdotorum.* Lutet. Paris., 1717, t. III, col. 503. — *Chronicon Novaliciense*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, p. 106.— Mabillon, *Discours sur les anciennes sépultures des rois* (*Mém. de l'Acad. des inscript.*, t. II, p. 698 et 699).

(6) Thietmari *Chronicon*, lib. IV, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. V, p. 781.

(7) La châsse de Charlemagne qui existe dans l'église d'Aix-la-Chapelle a été ouverte en 1843, en présence de l'abbé

Aucune pièce d'orfévrerie de l'époque de Charlemagne n'a été conservée, mais plusieurs bijoux passent pour provenir de lui, sans que rien cependant vienne authentiquement constater cette attribution. La couronne et l'épée, qui sont dans le trésor de l'empereur à Vienne, sont restées déposées jusqu'à la fin du dix-septième siècle à l'hôtel de ville de Nuremberg ; on les portait de là dans les divers lieux où se faisait l'élection des empereurs d'Allemagne.

La couronne (1) n'a pas la forme du stemma des empereurs grecs ; elle se compose de huit plaques d'or arrondies par en haut, quatre grandes et quatre petites ; elles sont réunies par des charnières. Les grandes, semées de pierres fines cabochons, de quelques pierres taillées en carré et de perles, occupent le devant, le derrière et les deux points intermédiaires de la couronne ; les petites, alternant avec les grandes, renferment au centre des figures d'émail cloisonné encadrées dans une bordure décorée de pierres fines. Ces figures sont celles de Salomon, de David, du roi Ézéchias assis sur son trône, ayant devant lui le prophète Isaïe, et du Christ assis entre deux séraphins ardents, tels que les Grecs sont dans l'usage de les représenter. Les costumes des personnages se rapprochent de celui des empereurs de Constantinople, et, bien que les inscriptions qui accompagnent les figures soient en latin, tout indique là un travail grec. Au-dessus de la plaque antérieure du bandeau s'élève une croix d'or chargée de pierreries et de perles ; un arceau surbaissé s'élève en arrière de cette plaque et va rejoindre la plaque postérieure. On y lit cette inscription : CHUONRADUS DEI GRATIA ROMANORUM IMPERATOR AUGUSTUS. L'orfévrerie de cette couronne est faite sans art et sans délicatesse ; les émaux grecs, de même que les pierres fines, auront été livrés à l'orfévre allemand ou italien qui l'a faite. On peut fixer la date de son exécution à la fin du dixième siècle ou au commencement du onzième. L'arceau doit avoir été placé postérieurement, et probablement à l'époque du couronnement de l'empereur Conrad II (1027), et peut-être même pour celui de Conrad IV (1254).

Le fourreau de l'épée, entièrement revêtu d'or, est enrichi dans toute sa longueur d'une suite de losanges. Le losange du haut encadre une aigle éployée qui est traitée dans le style des aigles impériales byzantines à une seule tête que l'on voyait sur la porte de bronze damasquinée d'argent de la basilique de Saint-Paul près de Rome (2). Les autres losanges renferment des ornements variés, exécutés, comme l'aigle, en émail cloisonné translucide. Le travail de ce fourreau porte le cachet de l'art byzantin d'une bonne époque.

L'abbaye de Saint-Denis, avant 1793, possédait une couronne qu'on disait être celle de Charlemagne ; cette couronne servait au sacre des rois de France. L'inventaire du trésor de cette abbaye fait en 1534 portait le poids de l'or à dix marcs, déduction faite de la tare des pierres fines ; celui de 1634 constatait seulement un poids d'or de huit marcs cinq onces, qui valaient, au cours du temps, deux mille quatre-vingt-une livres. Les pierres fines dont cette couronne était chargée furent estimées soixante mille six cents livres par les

Arthur Martin, qui fait ainsi connaître l'état des ossements : « On eut bientôt la garantie que la châsse renfermait seule- » ment un corps auquel il ne manquait, à peu de chose près, que les grands ossements, conservés à part. » (*Cabinet de l'amateur*, t. II, p. 469.) Nous avons reproduit cette châsse dans la planche XLVII de notre album.

(1) Elle a été publiée par VILLEMIN, *Monum. franç. inédits*, pl. XIX ; par M. PAUL LACROIX, *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie* (Paris, 1850), p. 21, et dans *Les arts somptuaires*, texte, t. II, p. 31, et t. I des planches.

(2) Voyez plus haut, au titre de la SCULPTURE, chap. I, § II, art. 5, p. 53.



Vve A MOREL & Cie Editeurs.

Regamey lith

Imp Lemercier & Cie Paris

experts qui procédaient à l'inventaire. Félibien (1) nous a laissé la gravure de ce précieux bijou. Cette couronne se composait d'un bandeau d'or de quatre pièces à articulations ; ce bandeau était chargé de trente-deux pierres fines cabochons d'un gros volume ; chaque articulation était surmontée d'un appendice reproduisant une fleur de lis d'un style qui n'indique pas une grande ancienneté : cet appendice avait dû être ajouté postérieurement à l'extinction de la branche des Valois. La différence entre le poids de l'or en 1534 et en 1634 indique un remaniement qui a dû avoir lieu à l'époque de Henri IV ou au commencement du règne de Louis XIII; mais, en faisant abstraction des fleurs de lis, on retrouve dans cette couronne la forme du stemma des empereurs d'Orient que les souverains de l'Occident avaient adopté, et il est fort possible qu'elle ait appartenu à Charlemagne.

L'art de l'orfévrerie fut loin de dégénérer sous Louis le Débonnaire. Nous avons parlé de la riche couronne que le pape Étienne IV avait apportée, et avec laquelle il avait sacré le fils de Charlemagne ; celui-ci témoigna sa reconnaissance au souverain pontife en le comblant de riches présents, qui comprenaient tout ce que le pays des Francs produisait de plus remarquable. Dans l'énumération qu'en fait Ermold le Noir, on voit figurer des vases d'argent, divers objets d'or, et deux coupes brillantes d'or et de pierreries (2). Les bijoux que l'impératrice Judith offrit à la reine des Danois ne sont pas moins curieux. Hérold, roi des Danois, s'était rendu avec sa femme auprès de l'empereur Louis pour recevoir le baptême; après la cérémonie, la reine reçut des mains de Judith une tunique entièrement brodée d'or et de pierreries, un bandeau garni de pierres précieuses pour ceindre sa tête, un large collier qui lui tombait sur la poitrine, un cercle d'or tordu pour orner son cou, des bracelets et une ceinture flexible composée d'or et de pierres fines (3).

Le goût de l'empereur pour l'orfévrerie était partagé par les grands seigneurs francs et par les prélats ; on en trouve la preuve dans les chroniques du temps.

Par son testament daté de 827, le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, fit entre ses enfants le partage des principales pièces de son trésor. On voit par ce curieux document de quoi se composait alors le mobilier d'un grand seigneur. Les armes, que le noble comte met toujours en première ligne dans les différents lots qu'il forme pour chacun de ses enfants, sont sorties de la main des orfévres. Les poignées sont d'or, d'argent ou d'ivoire, et enrichies de pierres fines; les ceinturons qui les portent sont également décorés de ces riches matières; les éperons sont d'or et rehaussés de pierreries. Parmi les pièces d'orfévrerie de sa chapelle, on distingue : un autel recouvert d'argent, un autre autel décoré d'argent et de cristal; un calice et sa patène d'or, une couronne avec sa croix d'or, un calice d'ivoire et un autre de verre montés en or; des châsses, soit d'or, soit d'ivoire, avec des montures d'or; plusieurs phylactères en forme de croix; des évangéliaires et des missels ornés de couvertures d'or ou d'ivoire. L'orfévrerie de table n'est pas moins précieuse (4).

Parmi les prélats, les évêques d'Auxerre continuèrent à se faire remarquer par leur

(1) Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, 1706, pl. IV, p. 542.
(2) Ermoldi Nigelli *Carmina*, lib. II, v. 463 et seq., ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 487.
(3) *Ibid.*, lib. IV, v. 385, ap. Pertz, t. V, p. 508.
(4) *Testamentum Everardi comitis*, ap. Miræi *Opera diplomat.* Brux., 1713, t. I, p. 19.

amour pour l'orfévrerie. Angélelme, qui occupait le siége épiscopal à la fin du règne de Charlemagne et sous Louis le Débonnaire, fit entièrement entourer de bas-reliefs d'argent l'autel principal de sa cathédrale de Saint-Étienne; trois couronnes de lumières d'un poids considérable et dix grands candélabres d'argent servaient à l'éclairage du sanctuaire. Les autels dédiés à la Vierge et à saint Jean-Baptiste reçurent pour parement des bas-reliefs d'argent, ainsi qu'un autre autel qu'Angélelme fit élever au devant d'une croix d'or et d'argent qui était décorée de la figure du Sauveur. L'énumération de tous les dons d'orfévrerie dont ce prélat gratifia les différentes églises d'Auxerre nous conduirait trop loin. Héribalde, qui lui succéda, hérita de son goût pour l'orfévrerie (1).

Il faut citer encore Ansigise, abbé de Saint-Vandrille (823), dans le diocèse de Rouen. Parmi les dons considérables en objets d'or et d'argent dont il enrichit les monastères de Luxeuil et de Fontanelle, on remarque un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie artistique, telles qu'un calice d'or à anses, d'un travail merveilleux, décoré de pierres précieuses ; plusieurs calices d'argent enrichis de bas-reliefs ; une croix d'or ornée de pierres fines d'un grand prix, qu'il avait coutume de tenir à la main, et un parement pour l'autel de la Vierge, sur lequel étaient fixées diverses figures d'argent (2).

En 877, le bienheureux Perpetuus, orfévre à Angers, exécutait, par les procédés de la fonte, deux châsses en forme d'église pour renfermer des reliques (3).

Les orfévres français s'étaient fait une telle réputation sous Louis le Débonnaire, qu'ils faisaient concurrence à l'orfévrerie byzantine. En effet, le patriarche de Grado (États de Venise), qui à cette époque faisait pour son église des acquisitions de pièces d'orfévrerie à Constantinople, envoyait également en France de l'or et des pierres précieuses pour qu'on lui fît un calice (4). L'église de Ravenne conservait comme un précieux morceau d'orfévrerie un calice d'or que le fils de Charlemagne avait envoyé à l'évêque de Ravenne, Martin (5).

La règle de Saint-Benoît avait prévu qu'il y aurait des artistes dans les monastères. Profitant de cette faculté accordée par le saint fondateur, l'abbaye de Saint-Denis possédait, à l'époque de Louis le Débonnaire, une école d'artistes orfévres qui s'étaient acquis une grande réputation : c'est ce qui résulte d'une lettre de Loup, abbé du monastère de Ferrières, diocèse de Sens, par laquelle ce prélat remercie l'abbé de Saint-Denis, Louis Ier (814 † 843), d'avoir admis dans les ateliers de Saint-Denis deux jeunes moines de Ferrières, pour y apprendre l'art de l'orfévrerie sous des maîtres renommés pour leur habileté (6). Le roi Charles le Chauve, qui fut élu abbé de Saint-Denis à la mort de Louis Ier, s'empressa de satisfaire au goût de ses moines pour l'orfévrerie religieuse en donnant à son église des pièces artistiques d'une grande valeur, dont quelques-unes existaient encore en 1793. La Convention, en faisant fondre ces curieuses pièces d'orfévrerie, n'en a pas retiré la cen-

(1) *Histor. episc. Autissiodur.*, cap. XXXV et XXXVI, ap. LABBE, *Nova Bibl.*, t. I, p. 432.

(2) *Chronicon Fontanellense*, cap. XVI, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. III, p. 232.

(3) *Gesta consulum Andegavensium*, cap. III, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. X, p. 430.

(4) CARLO ANT. MARINO, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani*, lib. IV, cap. VIII. Venezia, 1798, t. I, p. 273. — ZANETTI, *Dell' origine di alcune arti principali appresso Veneziani*. Venezia, 1758, p. 91.

(5) FABRI, *Le sagre Memorie di Ravenna antica*. Venet., 1664, p. 20.

(6) BEATI SERVATI LUPI ABBATIS FERRARIENSIS *Opera*, epist. XXII. Parisiis, 1664, p. 46.



Himely sc.

ORFEVRERIE ET SCULPTURE EN IVOIRE

tième partie de la valeur qu'elles auraient aujourd'hui. La plus importante de toutes était un grand bas-relief d'or présentant les dispositions d'un triptyque. L'abbé Suger, au douzième siècle, en avait fait un retable qu'il avait élevé en arrière du grand autel. L'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis, fait au quinzième siècle, nous a donné la description détaillée de cette pièce, et la figure nous en a été conservée dans un des tableaux de Van Eyck que possède un lord anglais. « Le tableau de Van Eyck, dit M. Viollet-le-Duc, est exécuté avec » une finesse et une exactitude si remarquables, que l'on distingue parfaitement jusqu'aux » moindres détails du retable (1). » Ces documents nous font suffisamment connaître les dispositions de ce bas-relief, qui occupait toute la largeur de l'autel. Il était divisé en trois parties, offrant chacune une arcade plein cintre soutenue par des pilastres. Sous l'arcade centrale, et dans une gloire formée de deux parties de cercle s'entrecroisant, était placé le Christ assis sur un trône, tenant de la main droite une croix élevée, et de la gauche le livre des Évangiles ; en dehors de la gloire, deux figures de chérubins étaient disposées à la hauteur de la tête du Sauveur. Dans chacune des parties latérales, la grande arcade était divisée en trois petites arcades plein cintre soutenues par quatre pilastres. Sous chacune de ces petites arcades, on voyait une figure de saint en pied, et au-dessus deux anges ailés soutenant une sorte de dais. Toutes ces figures étaient exécutées en haut-relief, et très-probablement par le procédé du repoussé. Nous ne pouvons juger, à l'aide des éléments que nous possédons, ni du style ni de la qualité de la sculpture, mais l'abbé Suger, qui était un amateur distingué des arts et qui devait s'y connaître, la tenait en grande estime : « Quant au retable que j'ai fait élever, dit-il, il est d'un travail merveilleux; » on y a prodigué les richesses, parce que les ouvriers barbares qui l'ont fait étaient plus » prodigues que ceux de notre nation ; l'exécution et la matière sont également admi- » rables, et le travail du bas-relief dont il est orné a pu faire dire que l'art surpassait » la matière (2). »

Que veut dire Suger par ces barbares, auteurs de cette pièce d'orfévrerie? A qui l'attribuait-il donc? Serait-ce aux Byzantins ou aux artistes allemands des villes impériales du Rhin? Rien ne peut nous éclairer sur ce point. On voit aussi que le célèbre abbé de Saint-Denis s'émerveillait de la prodigalité des richesses répandues sur ce monument. C'est qu'en effet toutes les dispositions architecturales, arcades et pilastres, les croix, les nimbes, les livres, les bordures des vêtements des personnages et même les fonds, étaient couverts de pierres précieuses. L'énumération de ces pierreries n'occupe pas moins de quatorze pages in-folio dans la copie collationnée de l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis (3) ; elle est donc beaucoup trop longue pour être transcrite ici en entier ; mais pour donner une idée de la richesse du monument, nous copions dans l'inventaire la description de la partie centrale, en abrégeant un peu : « Sur le grand autel, au contre- » autel d'iceluy, une autre table, aussi couverte d'or, contenant trois grands arcs, et » en l'arc du milieu une image de Dieu en majesté, d'une bosse, tenant une croix à

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, t. II, p. 26. Une gravure sur bois de cette partie du tableau de Van Eyck se trouve intercalée dans le texte de M. Viollet-le-Duc. Ce dessin, probablement très-réduit, fait bien connaître les dispositions générales du monument, mais ne peut donner aucune idée du style de la sculpture du bas-relief d'or.

(2) SUGERII *Liber de rebus in administr. sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 346.

(3) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, ms., Arch. de l'emp., LL. 1327, fol. 157.

» main dextre et à main senestre un livre, et garnye ladite croix du bas jusques la » croisée de six grenats en table... (prismes d'émeraudes, amethystes et perles), et une » aigue-marine en façon d'œil..... Le diadesme (le nimbe) garny de vingt-huit grenats, » d'un gros saphir sur le front en façon d'escusson, et aux deux costez de la teste deux » saphirs en façon de cœur, quatre prismes d'esmeraudes et seize perles..... Aux deux » costez du diadesme, sur la croix d'iceluy, huit grenats, deux prismes, et au bout de » ladite croix deux boutons garnis chacun de trois grenats et parmy icelle pierrerie dix- » huit perles. En toute la bordeure du vestement dudit Image, vingt-deux grenats, treize » prismes d'esmeraudes et treize perles. La bordeure de la chaire (le trône) dudit Image » garnie de douze grenats, dix-sept saphirs, neuf prismes d'esmeraudes et de vingt-neuf » perles. Le dessus du livre garny au milieu d'un gros strin, et aux quatre coins quatre » saphirs et entre lesdits saphirs quatre prismes d'esmeraudes et deux grenats; et sur » les bords trois grenats, et à l'entour du gros strin vingt menues perles. Sur le champ, » à l'entour dudit Image, sept croissans de grenats en façon de cœur, deux grands crois- » sans taillez à cinq pampes par bas, douze croisettes de verre en façon de grenats, à chacun » des deux costez une perle, deux cassidoines. Aux deux costez des mains dudit Image, » un A romain (un alpha) garny au costé dextre de six prismes d'esmeraudes, six grenats et » et cinq perles; et au costé senestre un double V romain (un oméga) garny de cinq » prismes, cinq grenats et quatre perles. Et sous les pieds dudit Image, un escusson garny » d'un grenat en la pointe en façon de fleuron, quatre autres petits grenats, deux sa- » phirs, huit prismes d'esmeraudes et quinze petites perles. A l'entoure de l'Image et » desdites pierres dudit champ, un cercle de quatre demy compas (la gloire) garny de deux » cent trois perles, et parmi lesdites perles treize prismes d'esmeraudes, et au hault » dudit cercle sur le chef dudit Image, une aigue-marine en fond de cuve et un saphir. » Au-dessus dudit cercle, une table quarrée en façon de fermillet, garnie au milieu d'une » grande aigue-marine en fond de cuve, ronde dessus, environnée de vingt une grosses » perles bruttes; quatre saphirs aux quatre coins de ladite table, sept prismes d'esme- » raudes, une crusolite gravée et quatre grenats. Au-dessus de ladite table une grande » prisme d'esmeraude en table. Au costé dextre du bas de ladite table un esmail da- » plicque (1); au costé senestre, un fermillet garny au milieu d'un saphir, et autour dudit » saphir un pain de verre rouge. Sur le champ du dehors dudit cercle dedans ledit arc, » quatre estoiles garnies de petits grenats et de petites perles et un saphir rond au milieu, » quatre petites croix garnies chacune de quatre petits grenats, un saphir au milieu et » vingt perles; en toutes lesdites croix quatorze petites crisolites. Aux costez de ladite » table et de la grande aigue-marine, deux chérubins de demie enleveure, garnis » de leurs diadesmes (nimbes) de grenats et de perles. Au bas du champ entre le cercle » et le sous bassement, une bande garnie de dix aymaulx daplicque, quatre prismes d'es- » meraudes, deux demies grosses perles, deux aigues-marines, deux topazes d'Allemagne, » un grenat au milieu, deux saphirs et deux petites perles..... »

Les deux parties latérales étaient décorées dans le même style; les grands et les petits arcs et les pilastres étaient couverts de pierres fines et de perles.

(1) Sur cette dénomination, consulter nos *Recherches sur la peinture en émail* (Paris, 1846, p. 143), et le titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, art 5

Au-dessus de la partie centrale du retable s'élevait encore, à l'époque de l'ancien inventaire, la grande croix d'or faite par saint Éloi, dont nous avons déjà donné la description (1). Mais cette croix fut déplacée; au commencement du dix-septième siècle, elle était posée « au bout du chœur, tirant vers le maistre autel, sur une pièce de bois eslevée » au-dessus des chaires » (2).

Charles le Chauve avait encore donné à son abbaye de Saint-Denis un bijou nommé l'escran (l'écrin) de Charlemagne, « duquel ledit empereur se servoit pour parer sa cha» pelle » (3). C'était un reliquaire reproduisant la façade d'un édifice à trois étages superposés et composés d'arcades plein cintre. Toutes ces dispositions architecturales étaient tracées par des pierres fines et par des perles fort belles, dont la description remplit cinquante-quatre pages in-f° de l'inventaire de 1634. Au sommet s'élevait un magnifique camée antique représentant un buste de femme, Cléopâtre selon les uns, Julie, fille de Titus, selon d'autres ; l'inscription ΕΝΟΔΟϹ ΕΠΟΙΕΙ (Énodos a fait) avait conservé le nom de l'artiste grec à qui on devait cette précieuse gravure (4). Les orfévres qui ont procédé à l'inventaire de 1634 ont estimé le poids de l'or de l'écrin à dix-neuf marcs, et le poids des pierres à sept marcs. Ce bijou était porté sous un soubassement ajouté du temps de l'abbé Philippe de Villette (1363 † 1398), qui y avait fait placer ses armes. Félibien a donné une gravure de ce monument.

Parmi les autres objets d'art que possédait le trésor de Saint-Denis, il en est un dont quelques personnes attribuaient aussi la donation à Charles le Chauve. C'est le fameux canthare bachique, dit coupe des Ptolémées, de sardonyx orientale, qui appartient aujourd'hui au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris (5). Ce vase, l'un des plus beaux en matière précieuse que nous ait légué l'antiquité, repose sur un petit pied et est garni de deux anses taillées dans la masse; il est décoré sur toute sa circonférence de bas-reliefs offrant des sujets bachiques. Au neuvième siècle, on voulut convertir cette coupe en un calice; et pour cela on l'enrichit d'une monture d'or composée d'un large pied circulaire que surmontait une tige ornée d'un pommeau. La bordure du pied était chargée de grosses pierres précieuses; quatre bandes décorées de la même façon rattachaient le pied au pommeau, également chargé de pierreries (6). En 1790, un décret de l'Assemblée nationale fit placer ce vase au cabinet des médailles de la Bibliothèque : sa monture échappa ainsi à la fonte de 1793; mais en 1804 il fut volé, et, lorsqu'on le retrouva en Hollande dans les mains des voleurs, la monture avait disparu.

(1) « Au-dessus du contre-autel dudit autel, une grande croix nommée la grande croix Saint-Éloy, faite par mon» sieur saint Éloy..... et a esté trouvé ledit article..... defaillir. » (*Inventaire de Saint-Denis de* 1634, fol. 163.) M. Viollet-le-Duc s'est trompé en disant (*Dictionn. de l'architect.*, t. II, p. 277) que cette croix était celle que Suger avait fait faire. La croix de Suger portait un crucifix de ronde bosse (*Inventaire de Saint-Denis*, fol. 169 et suiv.), et celle qui est représentée dans le tableau de Van Eyck et dans la gravure donnée par M. Viollet-le-Duc n'en a pas. L'*Inventaire de Saint Denis* ne laisse aucun doute sur ce point.

(2) Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, livre I, chap. XLVI. Paris, 1625, p. 333.

(3) Idem, *ibid.*, livre I, chap. XLVI, p. 335.

(4) Idem, *ibid.*, p. 335. — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 524, pl. IV.

(5) N° 279 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(6) L'*Inventaire de Saint-Denis*, folio 113, le décrit ainsi : « Un calice d'agate à deux anses, à un petit pied de la pièce » même, taillé à l'entour de plusieurs arbres, testes d'hommes, de bestes et d'oiseaux, et plusieurs autres choses estran» ges, assis sur un pied d'or attaché à vis à un cercle d'or à quatre bandes d'or, etc. »

Elle est connue par les gravures, de la grandeur de l'exécution, qu'en ont données Félibien (1) et Montfaucon (2). Un distique latin, gravé sur l'or en lettres capitales romaines incrustées d'émail, était ainsi conçu :

Hoc vas Christe tibi mente dicavit
Tertius in Francos regmine Karlus (3).

« Ce qui nous apprend, dit Félibien, que ce précieux vase a été donné autrefois à » l'église de Saint-Denis par le roi Charles IIIe du nom, c'est-à-dire Charles dit le Simple » (898 † 929), ou l'empereur Charles le Gros († 888), ou enfin Charles le Chauve († 877), » que l'on trouve quelquefois qualifié Charles III, comme l'on voit par une charte de l'abbé » Suger. »

Quel que soit le donateur, on trouvait certainement dans la monture de la coupe des Ptolémées une pièce d'orfévrerie française de la seconde moitié du neuvième siècle.

Malgré l'invasion des Normands en France et les guerres intestines dont le pays eut à gémir pendant la seconde moitié du neuvième siècle, l'orfévrerie y fut encore cultivée avec succès ; les évêques surtout continuèrent à faire exécuter de très-belles pièces pour les églises. Parmi ces prélats, il faut citer en première ligne Hincmar, archevêque de Reims (845 † 882). Élevé dans l'abbaye de Saint-Denis, il y avait reçu une brillante éducation et aussi le goût des arts. Dès que son élection au siége épiscopal de Reims eut été confirmée par Charles le Chauve, il fit terminer la construction de l'église Notre-Dame, dont Ebbon, son prédécesseur, avait jeté les fondements, et la dota de vases sacrés et de pièces d'orfévrerie d'une grande valeur. Il fit revêtir d'or et orner de pierres précieuses l'autel principal, au-dessus duquel il éleva l'image de la Vierge. Il enrichit la grande croix de pierreries et d'or, et toutes les autres d'or et d'argent. On regardait aussi comme un très-beau travail un grand calice d'or rehaussé de pierres fines qu'on fut obligé de livrer aux Normands peu de temps après pour racheter la ville du pillage. On cite encore, parmi les pièces d'orfévrerie artistiques dont Hincmar dota son église, une grande châsse d'argent doré où plusieurs images se trouvaient reproduites. Ayant fait construire une crypte dans l'église Saint-Remi, il y fit transporter la châsse qui renfermait le corps du saint. Cette châsse de bois était couverte de lames d'argent où l'on avait représenté les douze archevêques prédécesseurs d'Hincmar (4). Au devant, il fit élever une clôture d'un travail exquis, exécutée en or; elle était percée d'une ouverture par laquelle on pouvait voir le tombeau du saint évêque (5). Abbon, évêque d'Auxerre († 862), suivit les traces de ses prédécesseurs en donnant à son église Saint-Étienne une magnifique croix d'or décorée de pierreries. N'ayant pu réaliser de son vivant le projet qu'il avait de couvrir le grand autel d'or et de pierres précieuses, il assura à l'église par son testament les moyens d'exécuter cette œuvre (6). Nous pourrions ajouter à ces citations un grand

(1) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 545, pl. VI.
(2) *Antiquité expliquée*, t. I, part. II, chap. XXII, p. 256, pl. CLXVII.
(3) « O Christ, Charles IIIe de ce nom sur le trône des Francs t'a consacré ce vase. »
(4) Tarbé, *Trésor des églises de Reims*. Reims, 1843, p. 190.
(5) Flodoard. presb. *Eccles. Remensis hist. libri*, lib. III, cap. V et IX. Parisiis, 1611, p. 159 et 168.
(6) *Gesta episc. Autissiod.*, cap. XXXVII, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, p. 433.

nombre de citations semblables, ce qui serait sans intérêt; nous terminerons donc ce qui a rapport à l'orfévrerie en France au neuvième siècle, en donnant les noms de quelques artistes orfévres qui sont mentionnés dans les chroniques.

Odulfus, moine de Saint-Riquier, faisait en 864 une châsse d'or enrichie de pierres précieuses pour renfermer le chef de saint Riquier (1). Perpetuus florissait en 877 à Angers, où il faisait des ouvrages de fonte (2). Bernelin et Bernuin, chanoines de Sens, fabriquèrent un devant d'autel d'or enrichi de figures en bas-relief. Ce monument, plus précieux encore par son ancienneté que par sa valeur intrinsèque, fut porté à la Monnaie en 1760, par ordre de Louis XV, et fondu pour subvenir aux besoins de la guerre que soutenait la France. Avant qu'il fût envoyé à Paris, Lambinet, peintre à Sens, en avait fait un dessin que Du Sommerard a reproduit (3). On a prétendu que ce parement d'autel était un don de l'archevêque de Sens, Sevin (977 † 999), ce qui en rapporterait l'exécution à la fin du dixième siècle; mais le style de la sculpture, autant qu'on peut en juger par le dessin de Lambinet, indique une meilleure époque et une date plus ancienne. Nous lisons en effet dans la chronique de Saint-Pierre le Vif, monastère situé aux portes de Sens, que la table d'autel d'or que fit faire l'archevêque Sevin fut fondue plus tard pour payer les frais de construction de la tour de l'église (4). On ne doit donc pas confondre le monument des orfévres Bernelin et Bernuin avec la table d'or de l'archevêque Sevin; aussi Émeric David avait-il fixé à la fin du neuvième siècle l'époque à laquelle florissaient ces deux chanoines orfévres (5).

Les pays allemands d'outre-Rhin, qui étaient soumis moins directement à l'influence de Charlemagne, n'avaient pas encore obtenu, à la fin du huitième siècle, une grande amélioration dans leurs productions artistiques. L'orfévrerie y avait beaucoup conservé de ce caractère rude et primitif qu'on remarque dans les bijoux des barbares qui envahirent les provinces de l'empire romain. Une pièce fort intéressante, qui faisait partie de l'exposition archéologique de Vienne en 1861, peut en fournir la preuve : c'est un calice qui fut exécuté pour le duc Tassilo de Bavière, ainsi que l'indique l'inscription TASSILO DUX FORTIS, gravée sur le pied. Il serait donc antérieur à 788, puisqu'en cette année Charlemagne, ayant de graves griefs contre Tassilo, l'avait fait condamner à mort par les grands de l'empire réunis en diète à Ingelheim; vaincu par l'empereur, Tassilo fut gracié de la mort, mais renfermé dans un couvent avec son fils Théodore. Ce calice, dont nous donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine l'explication des vignettes de ce tome, est de cuivre doré, enrichi de figures et d'ornements gravés, et de lames d'argent incrustées et niellées. La panse est décorée de la figure du Christ et des quatre symboles des évangélistes à tête humaine; ces figures d'argent niellé sont enfermées dans des médaillons tracés par des lacis de filets entrecroisés que l'on retrouve sur les bijoux mérovingiens et dans les lettres ornées des manuscrits de l'époque carolingienne. Le pied est orné de quatre médaillons à figures de saints en buste traités de la même manière : tout cela est d'un travail barbare.

(1) HARIULFI *Chronicon*, lib. III, cap. XI, p. 501.
(2) *Gesta consul. Andegav.*, cap. III, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. III, p. 243.
(3) *Les Arts au moyen âge*, Album, 9e série, pl. XIII.
(4) CLARIUS, *Chron. S. Petri Vivi Senonensis*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. II, p. 736.
(5) *Histoire de la sculpt. franç.* Paris, 1853, p. 29.

Mais au neuvième siècle l'Allemagne ne resta pas en arrière de la France dans la culture de l'orfévrerie. Les arts industriels étaient, dès le temps des Romains, exercés avec succès dans les villes impériales de la rive gauche du Rhin : nous avons dit que Trèves fabriquait de l'orfévrerie pour les empereurs (1). Le génie de Charlemagne réveilla d'abord l'industrie endormie dans ces grandes cités. D'autre part, les apôtres du christianisme, qui avaient pénétré, en bravant le martyre, de l'autre côté du Rhin, ne se bornèrent pas à parcourir le pays en prêchant l'Évangile, ils y fondèrent de grands monastères qui devinrent comme les postes avancés de la civilisation. Les abbayes de Saint-Gall, de Richenau (*Augia dives*), de Fulde, renfermaient, à l'exemple des monastères de Saint-Riquier, de Solignac et de Corbie, des moines habiles dans les différentes branches des arts et capables d'élever les édifices consacrés au Seigneur, d'en compléter la décoration et d'en exécuter le mobilier. Lorsque Charlemagne eut conquis la Saxe, la vive impulsion que ce grand homme sut imprimer à la restauration des lettres et des arts donna une grande importance aux écoles artistiques établies dans les couvents de Saint-Gall, de Richenau et de Fulde, qui répandirent en Allemagne le goût des arts industriels et surtout de l'orfévrerie. Déjà, sous le pontificat de Léon III, l'orfévrerie allemande ne paraissait pas indigne de figurer à côté de la belle orfévrerie romaine et byzantine (2). Sous Benoît III, un roi saxon étant venu à Rome, offrit à l'église Saint-Pierre une grande quantité de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait une couronne d'or et deux figures en bas-relief également d'or (3). Le *Liber pontificalis* ne donne pas le nom de ce prince, mais il pourrait bien être ce Théodoric, roi saxon, cité par Léon d'Ostie comme ayant donné anciennement au Mont-Cassin un calice d'or qui fut retiré par l'empereur Henri II des mains des juifs qui le tenaient en gage (4). Lorsque l'abbé de Saint-Gall, Gozpertus, en 821, reconstruisit l'église du monastère (5), deux des moines dirigèrent les travaux; Winihar en fut l'architecte, et Isenric, aussi habile à sculpter la pierre qu'à travailler l'or, l'argent et le bronze, la décora et en fit le mobilier (6). Depuis cette époque, il y eut toujours des moines artistes à Saint-Gall; aussi les abbés de ce monastère purent-ils faire exécuter de très-beaux travaux d'orfévrerie. L'abbé Salomon, qui était évêque de Constance (890 † 919), possédait un trésor considérable, plus précieux encore par la belle exécution des pièces qui le composaient que par la grande valeur de l'or et des pierres précieuses (7). Le célèbre Tutilo, moine de Saint-Gall, dont nous avons déjà parlé, était non-seulement peintre et sculpteur, mais encore orfévre, et l'abbé Salomon ne manqua pas d'utiliser le talent de cet artiste distingué. Parmi les pièces que Salomon lui fit faire, la chronique de Saint-Gall signale l'autel et la grande croix de l'église Sainte-Marie de la ville de Constance, qui étaient enrichis de sculptures en or et de pierreries (8).

(1) *Notitia dignit. imper. Rom.* Lugduni, 1608, p. 142.

(2) *Liber pontific.*, t. II, p. 243.

(3) *Ibid.*, t. III, p. 167.

(4) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Casin.*, lib. II, cap. xliii, p. 249.

(5) Mabillon, *Ann. ord. S. Bened.*, lib. XXIX, cap. xvi, t. II, p. 466. — Ratperti *Casus S.-Galli*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 66.

(6) Ermenrici *Epistola*, ap. Pertz, t. II, p. 66, not.

(7) Ekkehardus, *Casuum S.-Galli continuatio Ia*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 84, 88.

(8) Idem, *ibid.*, p. 88.



Vve A MOREL & Cie Éditeurs

ORFEVRERIE ET SCULPTURE EN IVOIRE,

Plat inferieur de la couverture du livre de prières de Charles le Chauve

Imp. Lemercier & Cie Paris

Il faut encore placer, parmi les orfévres allemands de cette époque, Undiho et Ello, qui ont inscrit leurs noms sur le petit coffret appartenant au trésor de Saint-Maurice en Valais, dont nous avons parlé plus haut (1).

Nous terminerons ce qui a rapport à l'orfévrerie allemande au neuvième siècle par la mention des dons que l'empereur Arnould († 899) fit au monastère de Saint-Emmeran de Ratisbonne, qu'il avait choisi pour sa sépulture. Un chroniqueur du dixième siècle nous en fournit le détail. La pièce la plus remarquable était l'autel et son ciborium élevés dans l'église. L'autel était soutenu par huit petites colonnes d'or. Le ciborium, recouvert de feuilles de ce métal, avait son faîtage décoré d'une ceinture de pierres précieuses. Parmi les instruments du culte, on comptait plusieurs évangéliaires complets revêtus de couvertures d'or chargées de pierreries. L'un de ces livres, écrit par l'empereur Charles le Chauve, était remarquable par sa grande dimension. La couverture en était d'or et enrichie de cent pierres fines d'une grosseur prodigieuse. Lorsque cette couverture fut changée au dixième siècle, sous l'abbé Ramuold, comme nous l'avons dit plus haut (2), seize de ces pierres furent employées à décorer quatre calices : quatre pierres disposées en forme de croix suffirent pour recouvrir presque entièrement la coupe de chacun de ces vases (3). Nous devons faire observer que l'ancienne ouverture, de même que les autres dons en orfévrerie de l'empereur Arnould, ne comportent aucune disposition artistique. Le chroniqueur ne mentionne aucun objet de sculpture, c'est la richesse seule des matières employées qui donnait une grande valeur à cette orfévrerie.

Quelques reproductions graphiques, des descriptions détaillées et plusieurs pièces qui subsistent servent à nous renseigner sur le caractère de la bijouterie et de la joaillerie du neuvième siècle. Deux de ces bijoux surtout ont une grande authenticité. Le premier est la croix de Lothaire qui existe dans le trésor d'Aix-la-Chapelle. En donnant plus haut la description de cette croix (4), nous avons dit que nous la regardions comme une production de l'art byzantin; mais comme la renaissance de l'art était venue de Constantinople, et que l'Occident s'efforçait alors d'imiter les belles productions byzantines des différents arts industriels, elle peut servir, en tenant compte toutefois de la supériorité des artistes grecs, à faire connaître de quelle façon était traitée la bijouterie en Occident. Le second des bijoux subsistants est la couverture d'argent doré rehaussé de pierreries du livre de prières écrit pour Charles le Chauve, que conserve le Musée du Louvre. Nous donnons dans nos planches XXX et XXXI la reproduction des deux ais de cette couverture. L'exécution est bien inférieure à celle de la croix de Lothaire. A en juger par cette pièce et par les documents que nous possédons sur un assez grand nombre de celles qui ont disparu, on peut dire que l'amoncellement des pierres précieuses et un travail délicat de filigranes étaient le caractère particulier de cette ancienne bijouterie. La pureté des formes et la régularité de la composition durent être souvent sacrifiées à la magnificence, surtout dans la seconde moitié du neuvième siècle, à mesure que les artistes en tout genre s'éloignaient davantage des bons modèles.

(1) Voyez plus haut, chap. Ier, § II, art. 3, p. 270.
(2) Voyez chap. II, § V, art. 7, p. 337.
(3) ARNOLDUS, *De S. Emmerammo libri*, ap. PERTZ, *Monum. Germ.*, t. VI, script. IV, p. 551.
(4) Voyez chap. II, § V, art. 7, p. 335.

II

Au dixième siècle.

Les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident au dixième siècle et l'appréhension de la fin du monde avaient jeté toutes les classes de la société dans le découragement; le culte des arts fut abandonné. Mais cette attente du jugement dernier multiplia les offrandes au souverain Juge, et nous retrouvons l'orfévrerie encore florissante à toutes les époques du dixième siècle dans les églises et dans les monastères.

Au commencement de ce siècle, Hérivée, archevêque de Reims, enrichit son église d'une grande quantité de vases sacrés, de couronnes de lumières et de lampes d'or et d'argent; il éleva au milieu du chœur, en l'honneur de la sainte Trinité, un autel qu'il revêtit de bas-reliefs d'argent, et couvrit la grande croix de plaques d'or et de pierreries (1). Cet autel existait encore en 1789. Au centre du parement était placé le Christ assis sur un trône; l'archevêque Hérivée et Foulques, son prédécesseur, prosternés aux pieds du Rédempteur, élevaient leurs regards vers lui. On y voyait aussi les figures de Charles le Simple, de Judith, fille de Charles le Chauve, et d'Ansgarde, femme de Louis le Bègue (2). Un autre archevêque de Reims, Adalbert (969 † 989), ajouta des croix d'or à l'autel et l'enferma dans une clôture splendide (3). Parmi les autres travaux d'orfévrerie qu'il fit exécuter, on remarquait un autel portatif (*altare gestatorium*), beaucoup plus important que ne sont ordinairement ces anciens instruments du culte. Les symboles des évangélistes placés aux quatre angles tournaient la tête vers la figure symbolique de l'Agneau et couvraient de leurs ailes les quatre côtés du monument (4).

Les évêques d'Auxerre continuèrent, malgré les malheurs du temps, à orner leur église de toute sorte d'embellissements. Betton (915 † 918), dont nous avons déjà parlé comme d'un artiste distingué, revêtit les châsses de saint Loup et de sainte Colombe de bas-reliefs exécutés au marteau (*fabrili artificio sculptis*). Parmi ses successeurs, Gaudry († 933) et Guy († 961) enrichirent l'église d'un grand nombre de pièces d'orfévrerie (5).

L'art de l'orfévrerie n'était pas moins en honneur dans les autres provinces de l'empire des Francs, et les chroniques nous fournissent une foule d'exemples de l'exécution de pièces d'orfévrerie considérables et les noms de quelques artistes. Ainsi Guillaume, abbé de Saint-Bertin près Saint-Omer, à peu près contemporain de Betton, exécuta pour l'autel de son église un parement de vermeil orné de figures en bas-relief (6). Après la retraite des Hongrois qui avaient désolé la France jusqu'à Toulouse, Badin, abbé du monastère de Savigny, dans le diocèse de Lyon, en avait relevé les bâtiments et l'église. Gausmar, qui lui succéda en 953, fit de ses mains une grande croix d'argent qui renfermait des reliques, une couronne d'or et d'argent qu'il suspendit devant cette croix, un calice et cinq tableaux

(1) Flodoardi *Eccles. Rem. hist. libri*, lib. IV, cap. xiii. Paris., 1611, p. 350.

(2) Tarbé, *Trésor des églises de Reims*. Reims, 1843, p. 216.

(3) « Cancellis utrinque radiantibus obvelavit. » (Richeri *Hist. libri*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. V, script. III, p. 613.)

(4) *Ibid.*

(5) *Hist. episc. Autissiod.*, cap. xliii, xliv, et xlv, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. I, p. 441 et seq.

(6) Martène et Durand, *Voyage littér.*, part. II, p. 183.

également d'argent (1). Josbert, moine de Saint-Martial de Limoges, qui vivait à peu près à la même époque, fut également un habile orfévre. Vers 975, il fit une image d'or de saint Martial qui fut élevée au-dessus de l'autel, et une châsse également d'or et rehaussée de pierreries pour renfermer les reliques du saint apôtre (2). C'est à peu près à la même époque que la reine Adélaïde, femme de Hugues Capet, fit faire, pour l'église Saint-Evurce, à Orléans, un crucifix d'or pur (3). Thendon, habile architecte et excellent orfévre, qui éleva, vers 991, la façade de l'église Saint-Père de Chartres, exécuta pour cette église la châsse d'or enrichie de bas-reliefs qui renfermait la chemise et la ceinture de la Vierge (4). On doit encore citer, parmi les orfévres français du dixième siècle, saint Abbon, abbé du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire, et Hausbert, moine de cette abbaye, son élève (5).

Dans les anciennes chroniques de l'Allemagne, on trouve également de fréquentes mentions de travaux d'orfévrerie faits durant le cours du dixième siècle. Dès les premières années, Tuto, abbé du monastère de Saint-Emmeran et évêque de Ratisbonne, fit faire un autel d'or d'une forme gracieuse et l'orna de mille pierres fines (6). Thiethardus, élu en 928 évêque d'Hildesheim, offrit à son église un parement d'autel d'or pur enrichi de pierreries (7). Un peu plus tard, Conrad, élu évêque de Constance en 934, donna à l'église Sainte-Marie des reliques renfermées dans des châsses d'or chargées de pierres fines ; il fit faire, au milieu de l'église qu'il avait édifiée sous l'invocation de saint Maurice, un tombeau semblable à celui du Christ à Jérusalem, et en décora le contour d'un bel ouvrage d'orfévrerie (8).

Le célèbre Tutilo avait laissé des élèves dans le monastère de Saint-Gall. Immon, élu abbé en 975, pratiquait l'orfévrerie ; il avait commencé un parement d'autel en or plus précieux par la beauté du travail que par la matière ; on le voyait encore dans l'église du monastère au commencement du treizième siècle. Immon ne put l'achever avant sa mort ; l'abbé Ulric, qui lui succéda en 984, le fit terminer (9). A peu près à la même époque, Wittigow ou Witego, abbé du monastère de Richenau (985 † 997), enrichissait l'autel de la Vierge et celui qui fut dédié sous l'invocation de la sainte Croix de parements d'or enrichis de pierres précieuses (10).

(1) Pontius, *Cartul. cœnobii Saviniacensis*, publié par A. Bernard, *Coll. des documents inéd. sur l'hist. de France*. Paris, 1853, t. I, p. 87.

(2) Ademarus Cabannensis, *Commemoratio abb. Lemovicensium bas. S. Martialis*, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 272.

(3) Helgaldi, *Epitoma vitæ Roberti regis*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 65.

(4) Sablon, *Histoire de l'église de Chartres*. Chartres, 1671, p. 157.

(5) Consulter sur ces orfévres le *Dictionnaire de l'orfévrerie* de M. l'abbé Texier. On trouvera encore d'autres documents sur les travaux de l'orfévrerie et la richesse des églises au dixième siècle dans les ouvrages suivants : *Gesta pontificum Cameracensium*, ap. Pertz, t. IX, script. VII, p. 393. — *Historia monast. S. Flor. Salmur.*, ap. Martène et Durand, *Ampl. coll.*, col. 1099 et 1106. — *Gesta abb. Lobiensium*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. VI, p. 578. — Clarius, *Chron. S. Petri Vivi*, ap. d'Achery, *Spicil.*, t. II, p. 736. — Benoît, trouvère, *Chron. des ducs de Normandie*. Paris, 1836, t. II, p. 367. — Bertorius et Anonymus, *Gesta episc. Virdunensium*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, script. IV, p. 46 et 48. — L'*Inventaire du trésor de l'église de Clermont-Ferrand*, publié par M. Douet-d'Arcq, *Revue arch.*, t. X, p. 160.

(6) « Addens de suo quantum potuit, beato Emmerammo aureum altare paravit, venustissima forma decoravit, mille » gemmis ornavit. » (Arnoldus, *De S. Emmerammo*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, script. IV, p. 551.)

(7) *Chronicon Hildesheimense*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, script. VII, p. 852.

(8) Oudalscalchus, *Vita Chounradi Const. episc.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, script. IV, p. 432. — *Vita Counradi altera*, auct. Anonym., *ibid.*, p. 439.

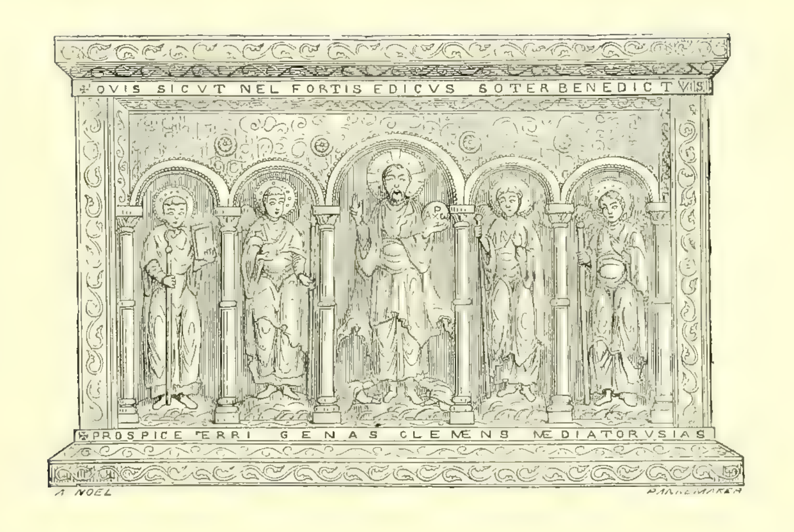
(9) *Casuum S.-Galli continuatio* IIa, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. II, p. 150 et 151.

(10) Purchart, *De gestis Witigowonis abb.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, script. IV, p. 630.

Il ne reste rien de l'orfévrerie allemande du dixième siècle qui soit antérieur à l'arrivée des artistes grecs en Allemagne ; mais dans les descriptions qui sont faites par des chroniqueurs contemporains ou par des auteurs du onzième siècle, qui avaient encore des pièces de cette orfévrerie sous les yeux, comme Arnold, moine de Saint-Emmeran, il n'est fait mention que très-rarement de bas-reliefs d'or ou d'argent ; c'est l'accumulation des pierres précieuses qui en est le caractère particulier. L'art était tellement dégénéré, que les orfévres sculpteurs avaient à peu près disparu, et l'on remplaçait les bas-reliefs par une ornementation en pierres fines, semées sur des tables d'or et d'argent doré, où elles formaient des compartiments qui n'exigeaient que le travail matériel d'un ouvrier. Mais l'art allait sortir du long sommeil où il avait été plongé.

Nous avons expliqué, dans les Notions générales (page 80), comment la princesse grecque Théophanie, devenue femme d'Othon II (972) et chargée, après la mort de ce prince (983), du gouvernement de l'empire et de la tutelle de son fils, avait attiré en Allemagne des artistes byzantins en différents genres. Les orfévres grecs, qui excellaient alors dans leur art, devinrent les maîtres des Allemands ; ils donnèrent à l'orfévrerie le cachet artistique et la finesse d'exécution qui lui manquaient, et lui assurèrent par là un immense développement. Pour ne pas séparer les faits qui se rattachent à la renaissance de l'orfévrerie, nous remettons à en parler dans le chapitre suivant.





CHAPITRE IV

ÉPOQUE ROMANO-BYZANTINE : ONZIÈME ET DOUZIÈME SIÈCLES.

§ I

ONZIÈME SIÈCLE

I

En France, en Allemagne et en Angleterre.

Le onzième siècle fut, comme nous l'avons dit, une époque de renouvellement. Les principes de l'art antique étaient tombés complétement en oubli, et l'orfévrerie, qui s'en était déjà écartée dans quelques-unes de ses productions durant les siècles précédents, suivit la marche des autres arts. A ces temples qui s'élevaient de toutes parts dans un style nouveau, il fallait nécessairement une argenterie qui leur fût appropriée, et les orfévres durent inventer d'autres formes pour les instruments du culte et pour les châsses destinées à renfermer les ossements des saints ; car la même ardeur qui portait les princes, les évêques, les communautés et le peuple à démolir les anciennes églises pour en édifier de nouvelles, les engagea à changer le mobilier de ces églises, et à fondre par conséquent presque toutes les pièces d'ancienne orfévrerie. La disette presque absolue de monuments religieux antérieurs au onzième siècle est un indice certain de ce fait.

Les formes qui furent alors adoptées pour les divers instruments du culte reçurent l'empreinte d'un style sévère éminemment religieux. Durant tout le cours du moyen âge ils ont conservé ce caractère, que le retour aux formes gréco-romaines est venu altérer à leur grand détriment.

Malgré l'invasion des Hongrois, l'Allemagne avait moins souffert que la France durant

le dixième siècle. Bien que l'art y fût arrivé, comme dans les autres pays de l'Europe, à un état de complète décadence, la pratique de l'orfévrerie avait pu se maintenir dans quelques-unes des cités impériales des provinces du Rhin et dans les grands monastères, sous la protection des empereurs de la maison de Saxe. Dès les dernières années du dixième siècle, un retour vers l'orfévrerie artistique se fait vivement sentir : Egbert, archevêque de Trèves (977 † 993), saint Bernward, évêque d'Hildesheim (992 † 1022), et Willegis, archevêque de Mayence (976 † 1011), sont à la tête du mouvement.

Egbert était un grand amateur d'orfévrerie. Il dota son église, qui avait été dépouillée de ses vases sacrés, d'une grande quantité de pièces remarquables (1), et fut certainement un des premiers à accueillir et à mettre en œuvre les artistes grecs attirés en Allemagne par l'impératrice Théophanie. Nous avons déjà rapporté une lettre d'Adalbéron, archevêque de Reims, par laquelle il annonce à Egbert l'envoi des matières nécessaires pour faire exécuter sous sa direction une pièce d'orfévrerie qui devait être enrichie d'émaux (2). Or, à cette époque, les artistes grecs venaient d'arriver récemment en Allemagne et étaient encore les seuls qui connussent les procédés de l'émaillerie. Deux pièces qui ont été fabriquées par les ordres de l'archevêque Egbert subsistent encore. La première est le coffret-reliquaire de saint André, qui est conservé dans la cathédrale de Trèves et que nous avons décrit plus haut comme ayant été exécuté par un artiste grec (3). La seconde est l'étui renfermant la moitié du bâton de saint Pierre, dont les émaux tout au moins doivent être sortis de la main d'un orfévre de la même nation. Il est conservé à Limbourg; nous en parlerons en traitant de l'émaillerie (chapitre I, § I, art. 2).

Saint Bernward était, comme nous l'avons dit, un artiste distingué et cultivait toutes les branches des arts libéraux et industriels. La religion a toujours exercé la plus puissante influence sur les arts ; aussi, à cette époque de piété vive et sincère, l'orfévrerie, qui produit les vases sacrés et les principaux ustensiles du mobilier religieux, était-elle surtout en honneur. Saint Bernward s'y adonna particulièrement et ne négligea rien de ce qui pouvait contribuer à en développer les progrès. Il avait établi dans son palais des ateliers où de nombreux ouvriers travaillaient les métaux pour différents usages; il les visitait tous les jours, examinant et corrigeant l'ouvrage de chacun. Tangmar, prêtre de l'église d'Hildesheim, à qui on doit les détails que nous avons donnés sur la vie du saint évêque, mentionne quelques-unes des plus belles pièces émanées de lui : ce sont des encensoirs d'un poids considérable, un évangéliaire dont la couverture est enrichie d'or et de pierres fines, plusieurs calices, dont un d'or, et une couronne de lumières d'or et d'argent de grande proportion (4). On conserve encore dans l'église d'Hildesheim une crosse, un crucifix et une couverture d'évangéliaire qu'on dit provenir de saint Bernward. La crosse est un ouvrage de fonte fait avec un métal d'alliage qui répond par sa blancheur inoxydable au moderne aluminium (5). Le nœud sur lequel s'appuie la volute est décoré de quatre jeunes hommes

(1) *Gesta Treverorum*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. X, script. VIII, p. 169.

(2) Voyez plus haut, p. 344.

(3) Voyez plus haut, p. 388.

(4) Tangmarus, *Vita S. Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Scriptores rerum Brunsvicensium*. Hanovre, 1607, p. 522.

(5) Elle a été publiée par le P. Arthur Martin, de la grandeur de l'exécution, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 215.

tenant des urnes : ce sont les quatre fleuves du paradis. La volute, enrichie de fleurons, reproduit l'arbre de la science du bien et du mal, au pied duquel se tiennent Adam et Ève. Dans l'intérieur de la volute, l'artiste a reproduit en figures de ronde bosse le Seigneur signifiant à la femme l'arrêt qui la condamne aux douleurs. Les figures, sauf celle du Seigneur, sont nues ; elles ne manquent pas de mouvement et d'une certaine expression, mais elles sont d'un modelé fort incorrect. C'est bien là l'œuvre d'un artiste original qui ne craignait pas d'aborder les difficultés de l'art, qui faisait ses efforts pour sortir de la routine et qui étudiait la nature ; mais elle est encore l'expression de la décadence. Cet ouvrage, qui n'a pas plus de dix centimètres de hauteur, depuis la base du nœud jusqu'au sommet de la volute, doit, à cause de sa petite dimension, avoir été plutôt un modèle de crosse qu'une crosse véritable. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Le Christ qui est attaché à la croix n'est pas d'un meilleur modelé que les figures sculptées sur la crosse ; il est d'argent ; sa hauteur est de treize centimètres et demi.

La couverture d'évangéliaire se compose d'une bordure de pierres fines reliées entre elles par des filigranes. Au centre est un bas-relief d'ivoire représentant le Christ entre la Vierge et saint Jean. Les figures, d'un modelé médiocre, sont longues ; les vêtements sont à petits plis serrés. Sur l'ivoire même est gravée cette inscription : Sis pia quæso tuo Bernwardo trina potestas (1). Les angles, à l'intérieur de la bordure, sont occupés par les symboles des évangélistes, exécutés sur or au repoussé. Sur l'autre plat de la couverture, qui est d'argent, on a gravé la figure de la Vierge, avec cette inscription :

Hoc opus eximium Bernwardi præsulis arte
Factum cerne Deus mater et alma tua (2).

Nous pensons que l'inscription est d'une époque postérieure à saint Bernward.

On conserve encore dans la chambre des reliques du château royal de Hanovre une patène d'argent qu'on attribue au saint évêque d'Hildesheim. Un nielle, qui occupe le milieu, représente le Christ bénissant, assis sur un arc-en-ciel ; il est entouré des symboles des évangélistes, et des figures allégoriques de la Justice, de la Tempérance, de la Prudence et de la Force. Les proportions des figures sont bonnes ; le dessin n'est pas sans mérite, et se rapproche beaucoup plus de l'école byzantine que la crosse dont nous venons de parler. Cette légende y est gravée circulairement :

Est corpus in se panis qui frangitur in me.
Vivet in æternum qui bene sumit eum (3).

Saint Bernward ne se contenta pas de fabriquer lui-même plusieurs pièces, il avait créé une école de jeunes artistes qu'il faisait voyager pour qu'ils étudiassent ce qui se faisait de mieux dans l'art de l'orfévrerie (4). Il existe encore à Hildesheim deux candélabres qui

(1) « Trinité souveraine, je t'en supplie, sois miséricordieuse pour ton serviteur Bernward. »
(2) « Que dieu et sa divine mère regardent ce merveilleux travail dû à l'art de l'évêque Bernward. »
(3) « Le pain qui se brise sur moi est en soi un véritable corps. Celui qui le reçoit dignement vivra dans l'éternité. »
(4) Tangmarus, ap. Leibnitz, p. 444.

proviennent de cette école. Ils ont quarante centimètres de hauteur. Le pied, de forme triangulaire, est soutenu par trois pattes de lion ; trois figures d'hommes sont affourchées sur les angles du pied et regardent la tige, qui est enrichie de figures d'hommes et d'animaux en bas-relief ; trois animaux soutiennent la coupe et semblent vouloir y boire. Une inscription, gravée sur le bord de la coupe et au pied de l'un des candélabres, constate que l'ouvrage a été fait sur l'ordre de saint Bernward par un de ses élèves, à l'époque où l'on vit renaître l'art de la fonte (1). Le métal dont ces candélabres sont faits est, comme celui de la crosse, un alliage où l'argent domine. La sculpture a beaucoup de rapport avec celle de la crosse et du crucifix de saint Bernward, et l'on peut en porter le même jugement.

L'archevêque Willegis, de son côté, fit exécuter pour son église de Mayence des pièces d'un grand prix, parmi lesquelles on remarquait surtout un crucifix d'or du poids de douze cents marcs. La figure du Christ, qui excédait un peu la taille ordinaire d'un homme, était ajustée avec une telle perfection, que tous les membres pouvaient se détacher dans les articulations. Deux escarboucles d'une grosseur prodigieuse remplissaient les yeux. Une œuvre d'art d'une valeur intrinsèque aussi considérable ne pouvait pas subsister longtemps : l'archevêque Arnold, élu en 1153, enleva un des pieds du Christ, avec beaucoup d'autres pièces du trésor, pour solder ses troupes. En 1160, l'archevêque Rodolphe, partant pour Rome, détacha un bras pour payer les frais de son voyage. De retour en 1161, il fit fondre ce qui restait de ce riche ouvrage. On attribuait encore à Willegis le don d'un calice d'or à anses, d'un poids si considérable, qu'un homme d'une force ordinaire avait de la peine à le soulever : le pied et le bord de la coupe étaient ornés de pierres précieuses (2).

A côté de saint Bernward et de Willegis nous devons placer le bienheureux Richard, qui fut élu en 1004 abbé du riche monastère de Saint-Viton de Verdun ; il mourut en 1046. Ce digne prélat, un des hommes éminents de son temps, était souvent consulté par l'empereur Henri II, et fut envoyé par lui en ambassade auprès du roi de France Robert. Ayant entrepris le pèlerinage de Jérusalem, il revint en Europe par Constantinople, où il fut accueilli avec distinction par l'empereur et le patriarche, qui le comblèrent de présents (3). L'abbé Richard avait puisé à Constantinople le goût des arts et de l'orfévrerie ; à son retour, il fit rebâtir l'église de son monastère et la décora d'une manière splendide. Nous avons déjà parlé de l'ambon qu'il y avait élevé, et dont la décoration consistait en bas-reliefs de bronze exécutés au repoussé (4). L'abbé Hugon, qui avait été élevé dans le monastère de Saint-Viton, nous a laissé dans sa chronique, écrite vers la fin du onzième siècle, le détail des nombreuses pièces d'orfévrerie que l'abbé Richard avait fait exécuter pour son église (5). Le sanctuaire en était rempli. Au fond et au milieu, en arrière d'un autel dédié à saint Viton, s'élevait une châsse où reposait le corps du saint patron du monastère ; la face anté-

(1) Nous avons rapporté plus haut cette inscription : SCULPTURE, chap. III, § I, p. 181. Ces candélabres ont été reproduits dans les ouvrages suivants : Dr KRATZ, *Der Dom zu Hildesheim*, p. 31, pl. IV. — M. Th. KING, *Études pratiques de l'architecture*, pl. IX. — *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 59.

(2) CONRADUS EPISC., *Chronicon vetus rerum Maguntiacarum*, cum notis G. Helwich. Francofurti, 1630. — BEATI RHENANI *Libri tres institut. rerum Germ.*, lib. II. Ulmæ, 1693, p. 303.

(3) D'ACHERY, MABILLON et RUINART, *Acta SS. ordinis S. Benedicti*, sæculum VI, pars Ia. Lutet. Paris., 1701, p. 515.

(4) Voyez à la SCULPTURE, chap. III, § II, p. 192.

(5) *Chronicon* HUGONIS MONAST. VIRDUNENSIS ET DIVION. ABB. FLAVINIACENSIS, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. X, script. VIII, p. 374.

rieure était ornée d'or et de pierreries, au milieu desquelles était représentée en relief l'image de Dieu sur son trône, ayant à sa droite saint Pierre et à sa gauche saint Viton ; des colonnes d'émail champ-levé (1), dont les bases étaient d'argent, entouraient ce bas-relief. Sur les autres faces, on voyait trois bas-reliefs où l'on avait représenté la résurrection du Christ, son apparition aux apôtres et son ascension. A gauche, était un autel dédié à saint Pulchronius et à tous les martyrs, avec une châsse enrichie d'or et d'argent qui renfermait le corps du saint. A droite, s'élevait un troisième autel, avec une châsse décorée de la même manière. Le maître autel, consacré au prince des apôtres, était enrichi d'un parement d'or pur rehaussé à profusion de pierres précieuses, et sur lequel était reproduite, en bas-relief, l'image du Christ tenant la croix et foulant sous ses pieds l'aspic et le basilic, avec les figures de saint Pierre et de saint Paul à la droite et à la gauche du Sauveur ; à ses pieds se tenaient prosternés, et les mains suppliantes, l'abbé Richard et l'impératrice Mathilde, comme pour lui offrir et lui faire agréer cette belle œuvre. Tous les bas-reliefs étaient exécutés par le procédé du repoussé (*opere cœlatorio*), que l'abbé Richard avait remis en pratique. Parmi les autres pièces d'orfévrerie que fit faire le saint abbé, on remarquait encore un autel portatif d'or pur, composé de tables repliées l'une sur l'autre, qui, en se développant, formaient l'autel que supportaient, aux quatre angles, les symboles des évangélistes exécutés de ronde bosse en argent fondu.

Henri II, duc de Bavière, élu en 1002 empereur d'Allemagne après la mort d'Othon III, fut aussi un grand amateur de l'art de l'orfévrerie. La piété de ce prince le porta à faire aux églises des dons d'orfévrerie d'une haute importance ; les anciens historiens nous en ont conservé le souvenir. Ainsi, en 1014, il enrichit d'une orfévrerie considérable l'église de Mersebourg, qui venait d'être reconstruite. Le détail de cette orfévrerie nous apprend en quoi consistait principalement alors le mobilier d'une église, et quel était le style de l'ornementation des instruments du culte. On y trouve trois évangéliaires à riches couvertures : l'une avait un bas-relief d'ivoire encadré d'or, la seconde un bas-relief d'ivoire renfermé dans une bordure d'or chargée de pierres précieuses, et la troisième était d'or rehaussé de pierreries et d'émaux ; trois croix de vermeil et deux d'argent ; deux ampoules de même métal ; trois calices : l'un d'argent d'un poids considérable , le second d'or gemmé, le troisième composé avec art de pierres fines de toutes sortes ; un parement d'autel enrichi d'or et de pierreries ; une pyxide d'or ornée de pierres précieuses et trois encensoirs d'argent (2). Lorsque l'empereur Henri vint au monastère du Mont-Cassin, après avoir été sacré à Rome, il déposa sur l'autel de saint Benoît un calice d'or enrichi de pierres fines, de perles et d'émaux, et un évangéliaire dont la couverture d'or était rehaussée de pierres fines (3).

Comme on le voit, les livres saints étaient toujours ornés de riches couvertures, et il reste heureusement encore un assez grand nombre de ces beaux livres pour donner une juste idée de la variété que les orfévres savaient apporter dans l'ornementation des reliures.

(1) « Quas ambiunt columnæ ex electro cum basibus argenteis arte fusili et anaglyfo productæ. » Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, art. 7, notre dissertation sur ce passage.

(2) THIETMARI *Chronicon*, ap. PERTZ, *Monum. Germ. hist.*, t. V, script. III, p. 835.—ANONYM., *Vita Ditmari* (vel Thietmari), ap. LEIBNITZ, *Script. rerum Brunsvicensium.* Hanovræ, 1707, p. 429.

(3) LEO OSTIENSIS, *Chron. mon. Casin.*, p. 250.

La bibliothèque de Munich possède cinq livres qui avaient été donnés par Henri II à la cathédrale de Bamberg, dont il était le fondateur. Quatre de ces livres sont décorés de couvertures très-précieuses qui sont des œuvres de l'orfévrerie. Le premier (n° 56 du Catalogue imprimé) est un évangéliaire dont la couverture est ornée d'un bas-relief d'ivoire encadré dans une bordure de pierres fines cabochons liées entre elles par des filigranes très-fins. Nous avons déjà parlé du second en décrivant le bas-relief d'ivoire dont il est orné (1), et nous en avons donné une reproduction très-exacte dans la planche XL de notre album; les émaux qui décorent cette couverture sont pour la plupart de provenance byzantine, mais la pièce d'orfévrerie a été exécutée par un orfévre allemand, qui a employé pour sa décoration des émaux grecs, comme il y employait des pierres fines qui provenaient de l'Inde. Le troisième (n° 58) renferme également les saints Évangiles : il est de forme carrée ; une très-petite plaque d'ivoire de même forme, sculptée en bas-relief et reproduisant la mort de la Vierge, occupe le centre de la couverture ; tout le surplus du champ est couvert d'une plaque d'or chargée d'un semis de pierres fines et de perles serties séparément et faisant saillie sur le fond d'or. La couverture du quatrième (n° 59), également d'or, de trente et un centimètres de hauteur sur vingt-quatre centimètres de largeur, est disposée avec beaucoup d'art ; une large bordure, chargée de pierres fines et de perles liées entre elles par de légers filigranes, contourne les quatre côtés et sert d'encadrement à une croix chargée de pierreries qui appuie ses quatre branches sur cette bordure ; un onyx très-gros, portant des caractères orientaux gravés en intaille, occupe le centre de la croix ; chacune des quatre parties quadrilatérales du champ, restée libre au-dessus et au-dessous des branches de la croix, est coupée par deux lignes qui se croisent en croix de Saint-André, de manière à former quatre triangles dont les sommets sont réunis au centre du quadrilatère sous une pierre fine ; ces seize triangles sont remplis par de légers bas-reliefs d'or exécutés au repoussé, et qui reproduisent des animaux chimériques et des enroulements d'un travail très-délicat.

Indépendamment de ces pièces, nous pouvons encore citer quelques beaux exemples d'orfévrerie artistique de l'époque de Henri II. Nous placerons en première ligne le parement d'autel par lui donné à la cathédrale de Bâle, après qu'il l'eut fait restaurer (2). Ce parement d'autel (3), d'un mètre de hauteur sur un mètre soixante-dix-huit centimètres de largeur, reproduit sur sa façade, qui est toute d'or, une arcature plein cintre dont les cinq arcades, supportées par de légères colonnettes annelées, à chapiteaux scaphoïdes, forment chacune une niche qui contient une figure d'environ cinquante centimètres de hauteur : le Christ, dans celle du centre ; les archanges Michel, Gabriel et Raphaël, et saint Benoît, dans les autres. Le Christ élève la main droite pour bénir, et de l'autre tient un globe sur lequel on voit son monogramme entre les deux lettres mystiques alpha et oméga. Les figures de l'empereur Henri et sa femme Cunégonde, exécutées dans une proportion très-petite relativement aux autres, sont prosternées aux pieds du Sauveur. Sur l'archivolte de l'arcade centrale on lit cette inscription : REX REGUM ET DNS (Dominus) DOMINANTIUM. Les anges sont représentés avec les ailes éployées ; une robe talaire recouverte d'un grand

(1) Voyez plus haut, au titre de la SCULPTURE, chap. I, § II, art. 4, p. 47.

(2) B. RHENANI *Libri instit. rerum Germ.*, lib. III. Ulmæ, 1693, p. 512.

(3) Il a été reproduit par MM. PAUL LACROIX et F. SERÉ, dans leur *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*. Paris, 1850, p. 24.

manteau forme leur costume. Gabriel et Raphaël tiennent une espèce de sceptre ; Michel a dans la main gauche un globe crucifère, et dans la droite une lance à pennon. Saint Benoît, en costume d'abbé, la crosse dans la main droite, tient de la gauche un livre. Toutes ces figures ont la tête entourée d'un nimbe couvert de jolis ornements et incrusté de pierreries. Au-dessus des arcades se trouvent quatre médaillons en bas-relief, reproduisant la personnification des quatre vertus cardinales : la Prudence, la Justice, la Tempérance et la Force. La corniche au-dessus de l'arcature, le soubassement du bas-relief et les pilastres qui s'appuient sur le soubassement et s'élèvent jusqu'à la corniche, sont couverts de rinceaux renfermant des feuillages et des animaux d'une variété de motifs infinie et d'une grande finesse d'exécution.

Les figures et les ornements qui décorent ce splendide ouvrage sont exécutés au repoussé, puis retouchés au burin. Les lames d'or, dont l'épaisseur varie selon la hauteur des reliefs, sont appliquées sur une table de bois de cèdre, et les reliefs sont remplis à l'intérieur avec une matière dure, probablement de la résine. Le poids de l'or est, au dire des chroniqueurs, d'au moins vingt-cinq marcs. Nous donnons la reproduction de ce parement d'autel dans la vignette qui est en tête du présent chapitre.

La dévotion particulière et la reconnaissance de l'empereur pour saint Benoît, à l'intercession duquel il attribuait sa guérison d'une cruelle maladie, sont attestées par cette inscription de deux vers léonins gravée en creux sur le monument :

Quis sicut Hel fortis medicus soter ? Benedictus.
Prospice terrigenas clemens mediator usias.

C'est un mélange de latin, de grec et d'hébreu ; un savant évêque ou un moine érudit pouvaient seuls composer alors un distique de cette sorte (1).

Un dessin qui ne manque pas absolument de correction, la justesse des attitudes, l'agencement des draperies, distinguent tout d'abord ce bas-relief des rudes sculptures du commencement du onzième siècle, et dénotent un artiste qui cherchait à se dégager de la routine de la décadence et qui puisait ses inspirations dans de meilleurs modèles ; il n'a pu toutefois se défaire entièrement de la roideur et de la froide gravité du style de son époque. Il avait étudié les œuvres byzantines, mais nous ne saurions admettre avec un savant, pour les opinions duquel nous professons cependant la plus haute estime, qu'on doive attribuer cet ouvrage à un sculpteur de Constantinople. Les œuvres byzantines, à la fin du dixième siècle, et même au commencement du onzième, s'inspirent encore des traditions de l'antiquité, et n'ont rien de commun avec le style du parement de l'autel de Bâle. Il suffira pour s'en convaincre de se reporter aux œuvres byzantines du dixième siècle et des premières années du onzième que nous avons signalées, et d'examiner celles que nous avons publiées.

Nous ne pouvons partager non plus l'opinion de ceux qui attribuent cet ouvrage à la

(1) *Hel* est le nom du Seigneur en hébreu ; *soter* et *usias*, οὐσίας, sont des mots grecs. Comme il n'y a pas de ponctuation, le sens du premier vers est douteux ; mais nous croyons qu'on doit supposer un point d'interrogation après *soter*, et traduire ainsi : « Quel médecin fait des miracles comme le Seigneur ? Benoît. — Regarde, médiateur clément, les êtres terrestres. »

Lombardie, en cherchant à le rattacher à l'école qui produisit, près de deux siècles auparavant, le paliotto de Saint-Ambroise de Milan ; nous regardons l'autel de Bâle comme étant d'origine allemande, et, malgré la différence des sujets, nous trouvons une grande analogie entre la sculpture de cet ouvrage et celle de la crosse et du crucifix conservés dans l'église d'Hildesheim comme des œuvres de saint Bernward. Nous remarquons encore que les mêmes figures accessoires se rencontrent dans le parement d'autel et dans la patène du trésor de l'église de Hanovre, attribuée aussi à ce saint évêque ; tout, jusqu'aux inscriptions qui accompagnent ces deux pièces, conduit à faire supposer que saint Bernward est l'auteur du bas-relief de Bâle, ou qu'il en a tout au moins dirigé l'exécution.

Après la séparation en deux cantons de la ville et de la campagne de Bâle, le trésor de l'église fut partagé, et le canton de Bâle-campagne, à qui le parement d'autel était échu, l'ayant fait vendre à l'encan le 23 mai 1836, il fut adjugé à M. Handmann, orfévre de Bâle. Plus tard, il fut acheté par M. le colonel Teubet. En 1854, cette belle pièce d'orfévrerie devint une propriété nationale de la France, par suite de l'acquisition qu'en a faite le ministre d'État : elle est exposée dans le musée de Cluny.

A côté de ce monument si complet, nous devons placer un autre parement d'autel d'or dont les différentes pièces, au nombre de dix-sept, aujourd'hui détachées les unes des autres, existent toutes néanmoins dans le trésor de la basilique d'Aix-la-Chapelle. On en attribue le don, soit à Othon III, soit à Henri II. Il se compose de bas-reliefs qu'il serait très-facile d'assembler suivant l'ancien arrangement. Le bas-relief central reproduit le Christ dans une gloire ovale ; le Sauveur est assis sur un trône à coussin, tel à peu près qu'on le voit sur la couverture de l'évangéliaire de Saint-Emmeran de Ratisbonne ; quatre des bas-reliefs, de forme arrondie, qui devaient cantonner cette gloire, renferment les symboles des évangélistes ; dans les autres, qui sont découpés sous différentes formes, on a représenté des scènes tirées de l'Évangile. Tous sont exécutés au repoussé. L'artiste qui les a faits était inférieur en talent à l'auteur du parement de Bâle ; le modelé de ses figures est fort médiocre, les contours sont pesants et les formes écrasées. Néanmoins cet ouvrage, comme le bas-relief de Bâle et la crosse d'Hildesheim, nous paraît provenir d'une école qui, tout en profitant des conseils des artistes grecs répandus en Allemagne, et en s'inspirant souvent des productions byzantines, chercha à s'ouvrir des voies nouvelles ; elle devint le fondement de cette école du Rhin, qui ne cessa de s'améliorer et d'élever son style jusqu'à la fin du douzième siècle, époque à laquelle elle produisit des œuvres d'une grande perfection.

Parmi les autres monuments de l'orfévrerie du onzième siècle qui subsistent encore, les plus intéressants sont certainement trois croix d'or conservées dans le trésor de l'église d'Essen, ville de Westphalie (1). La première, de quarante-cinq centimètres de hauteur sur trente de largeur, porte un crucifix fondu en argent doré d'un assez bon style, mais d'un modelé fort négligé, qui rappelle le crucifix de saint Bernward du trésor d'Hildesheim. La croix est bordée sur tout son pourtour de plaques de pierres fines cantonnées de perles, qui alternent avec de petites plaques d'émaux cloisonnés reproduisant des ornements ; on y

(1) Cette église possède une quatrième croix d'or que nous avons décrite plus haut avec les monuments que nous croyons sortis de la main d'artistes grecs. (Voyez chap. II, § v, art. 7, p. 341.)

voit encore quelques pierres gravées antiques. Au bas de la hampe existe un émail cloisonné, de forme quadrangulaire, de six centimètres de hauteur sur quatre de largeur, représentant la Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux, et, à ses pieds, une femme, vêtue de blanc, qui tient une croix. Une inscription est tracée sur le fond vert du tableau par les minces bandelettes d'un cloisonnage d'or. Dans une première ligne, au-dessus de la tête de la Vierge, on voit quelques lettres dont la forme est incertaine, puis, très-distinctement, une M, et à la suite, à la gauche de la Vierge, trois caractères superposés, dont la forme est très-équivoque, mais où il nous a semblé voir un T, un X et un I : les quatre lettres nous paraissent former par abréviation *Mater Christi*. A la droite de la Vierge, on lit en deux lignes de lettres superposées : MAHTHILD ABBA(*tissa*), et au-dessous, deux signes dont la figure peut laisser des doutes, mais qui nous semblent exprimer le chiffre II en caractères romains. On a expliqué de plusieurs façons cette inscription. Un savant allemand, interprétant chaque signe et faisant de chacun de ceux de la ligne supérieure l'initiale d'un mot, a lu : *Accipe has hostias ; Largire Virgo Maria, Mater Jesu Christi, Mathildi abbatisse libationem.* Nous pensons que l'émailleur n'a pas eu tant d'esprit et qu'il a voulu tout simplement, comme l'a fait l'émailleur de la seconde croix que nous allons décrire, tracer les noms des personnages qu'il représentait : Jésus, la mère du Christ, Mathilde, abbesse deuxième du nom. Les émaux de cette première croix ne sont pas très-fins et diffèrent beaucoup de ceux de la croix de Théophanie, que nous avons décrite avec les monuments de l'orfévrerie byzantine. Le revers est d'argent gravé et doré; on y a reproduit des médaillons renfermant au centre un agneau tenant une croix, et, aux quatre extrémités, les symboles des évangélistes; le dessin des figures est d'une austérité primitive. C'est bien là dans tout son ensemble une œuvre allemande d'orfévrerie et d'émaillerie appartenant aux dernières années du dixième siècle ou aux premières du onzième.

La seconde croix, à laquelle est également attaché un crucifix d'or exécuté au repoussé, a de hauteur quarante-quatre centimètres sur vingt-neuf de largeur ; elle est très-détériorée. Des pierres fines, des perles, sont disposées en bordure sur tout son contour. On n'y rencontre qu'un seul émail, c'est une petite plaque de cinq centimètres de hauteur sur vingt-cinq millimètres de largeur qui reproduit un homme et une femme. L'homme est vêtu d'une tunique grise et de la chlamyde agrafée sur l'épaule gauche. Sur le fond d'émail bleu du tableau, on lit derrière la femme : MAHTHILD ABBA, et derrière l'homme : OTTO DUX. Cet émail est assez fin, mais il n'a pas le caractère des émaux grecs, et il paraît évident qu'il appartient à l'art allemand. La figure du Christ est d'un assez bon dessin, mais d'une exécution sans finesse.

Les archéologues allemands ne sont pas d'accord sur la Mathilde représentée dans ces deux croix. Plusieurs abbesses de ce nom ont gouverné le célèbre monastère d'Essen, fondé en 876, où n'étaient admises que des demoiselles d'une haute noblesse (1). La sixième abbesse, qui fut la première du nom de Mathilde, vivait à la fin du neuvième siècle. Personne n'a songé à lui attribuer les croix, qui ne rappellent pas le style de cette époque. Mathilde, deuxième du nom, fut la dixième abbesse ; elle était fille de l'empereur Otthon II

(1) GABR. BUCELINI *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana*, pars altera. Ulmæ, 1602, p. 143.

et de la princesse grecque Théophanie, sa femme. Elle fut appelée au gouvernement du monastère d'Essen vers 998, et mourut en 1002. La chronique de ce monastère nous apprend qu'elle donna plusieurs objets très-précieux à son église. La troisième abbesse du nom de Mathilde appartenait à la maison ducale de Bavière ; elle devait vivre dans le dernier quart du onzième siècle, puisque l'abbesse Lutgarde lui succéda sous le pontificat d'Urbain II (1087 † 1099). Le docteur Kugler (1) croyait devoir attribuer à Mathilde troisième du nom les deux croix que nous venons de décrire. Suivant lui, le duc Othon, qui accompagne l'abbesse sur l'émail de la dernière croix, serait Othon de Nordheim, duc de Bavière et de Saxe. M. Ernst aus'm Weerth veut au contraire rattacher les deux croix à Mathilde deuxième du nom (2). Nous partageons l'avis du docteur Kugler relativement à la Mathilde représentée sur la seconde croix avec le duc Othon; celle-ci doit être cette abbesse Mathilde troisième du nom, qui était une princesse de la maison de Bavière. Mais nous croyons que la Mathilde représentée aux pieds de la Vierge dans la première croix n'est pas la même, et qu'on doit regarder comme la Mathilde deuxième du nom : les deux signes qui suivent le nom de Mahthilde dans l'inscription nous ont bien semblé reproduire le nombre 2 en caractères romains. D'un autre côté, la seconde croix nous a paru témoigner d'un art plus avancé que la première et l'on doit remarquer que les lettres n'ont pas la même forme dans les inscriptions latines du titre des deux croix, ce qui semble encore indiquer deux époques différentes : dans la première, les E sont en forme de demi-cercle, comme les faisaient les Grecs au neuvième siècle et au dixième ; dans la seconde, ils sont carrés, comme dans les inscriptions en caractères romains.

La troisième croix d'or que conserve le trésor d'Essen, de quarante-cinq centimètres de hauteur sur une largeur de trente-trois, ne porte pas de crucifix. Une bordure de pierres fines, alternant avec de petites plaques d'émail cloisonné, contourne la hampe et les bras de la croix ; elle est décorée sur sa face principale de cinq médaillons d'émail cloisonné : celui qui est placé au centre de la croix reproduit la crucifixion ; les autres, qui occupent les extrémités des bras, représentent les symboles des évangélistes. Ces émaux, assez détériorés, ne sont pas aussi fins que ceux des Grecs, et les couleurs sont loin d'en avoir l'éclat ; ils indiquent bien positivement un travail allemand qui doit appartenir à l'époque où fut exécutée la croix de Mathilde deuxième du nom. Les ornements du revers sont aussi traités dans le même style que ceux de cette dernière croix.

Nous avons encore à signaler une pièce très-remarquable du commencement du onzième siècle : c'est la couronne de sainte Cunégonde, femme de l'empereur Henri II, qui est conservée dans le trésor du roi de Bavière ; nous en avons donné la reproduction dans la planche XLI de notre album. La partie supérieure de cette couronne a été ajoutée postérieurement, très-probablement au treizième siècle ; mais tout le bandeau, composé de six plaques à articulations chargées de pierres fines cabochons d'un très-gros volume, est bien du commencement du onzième. On voit par cet exemple et par les couvertures de manuscrits que nous avons signalées, que l'ornementation des bijoux consistait en pierres précieuses cabochons et en perles serties dans des chatons richement composés. Souvent les

(1) *Deutsches Kunstblatt*, 1858, p. 67.

(2) *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Band II, S. 27.

orfévres accompagnaient les pierres fines et les perles de petits émaux reproduisant, soit des ornements, soit des sujets; ils les enchâssaient dans des chatons comme les pierres fines.

L'impératrice Cunégonde, dont nous venons de montrer la couronne, donnait, comme son époux Henri II, de nobles encouragements à l'art de l'orfévrerie. Elle dota un grand nombre d'églises d'un riche mobilier, dans lequel on rencontre souvent des pièces artistiques. Ainsi, dans l'orfévrerie dont elle gratifia le monastère de Kaufeugen, qu'elle avait fondé, on voit figurer pour parement de l'autel principal un bas-relief d'or enrichi de pierres précieuses (1).

Vers le même temps, le roi de France Robert (997 † 1031) encourageait également l'art de l'orfévrerie en faisant exécuter des pièces magnifiques dont il dotait un grand nombre d'églises et de monastères qu'il avait fondés. Helgaud, moine de Fleury-sur-Loire, qui a écrit la vie de ce pieux roi, cite entre autres objets un encensoir d'or enrichi de pierreries dont il dota l'église de cette abbaye ; il pouvait aller de pair, dit le chroniqueur, avec un autre encensoir d'or d'un merveilleux travail dû à l'abbé Gauzlin, qui gouverna Fleury-sur-Loire dès l'année 1004 et qui mourut archevêque de Bourges en 1029 (2).

La France possédait donc alors d'habiles orfévres, et il est à croire qu'ils ne le cédaient en rien aux artistes allemands, puisque, Henri II étant venu visiter le roi Robert, celui-ci crut pouvoir offrir à l'empereur des pièces d'orfévrerie d'or et d'argent, ce qu'il n'aurait certainement pas fait si elles avaient été inférieures sous le rapport de l'art à celles qui se fabriquaient en Allemagne (3). Les Français, moins conservateurs que les Allemands, n'ont gardé que bien peu de chose de cette orfévrerie nationale. Nous croyons pouvoir reporter à cette époque la belle boîte du Musée du Louvre destinée à renfermer le livre des Évangiles ; nous l'avons fait reproduire dans la planche XLII de notre album. Le bas-relief d'or et l'agencement des pierres et des émaux sont l'œuvre d'un orfévre français du commencement du onzième siècle ; les émaux, qui sont sertis à l'instar des pierres fines qu'ils accompagnent, sont évidemment de provenance byzantine (4). Les grands seigneurs, les prélats et les riches monastères imitèrent à l'envi le roi Robert et l'empereur Henri. L'impulsion que ces souverains avaient donnée à l'orfévrerie fut loin de se ralentir après eux : les vases sacrés d'or et d'argent, les parements d'autel historiés, les magnifiques couvertures des livres saints, tous les instruments du culte, en un mot, se multiplièrent à l'infini en France et en Allemagne durant le cours du onzième siècle. Il serait beaucoup trop long de rapporter les noms de tous les princes et de tous les prélats qui enrichirent les églises de somptueuses pièces d'orfévrerie ; nous citerons cependant quelques exemples, afin de rechercher quels étaient, à cette époque, les principaux centres de fabrication, sur quels objets s'exerçait principalement le travail des orfévres, et afin de faire connaître les noms qui ont été conservés de quelques-uns de ces artistes.

Comme on l'a vu, Sens possédait d'habiles orfévres à la fin du neuvième siècle. Malgré

(1) *Vitæ Heinrici et Cunegundis impp.*, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. VI, script. iv, p. 821.

(2) Helgaldi *Epitoma vitæ Roberti regis*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 64, 65, 68, 69, 76.

(3) Glabri Rodulphi *Hist. sui temp. libri*, lib. III, cap. ii, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 26.

(4) Voyez nos *Recherches sur la peinture en émail*. Paris, 1856, p. 38, 43 et 116, et plus loin, au titre de l'Émaillerie, chap. I, § iii, art. 8.

les invasions, les guerres intestines et les malheurs de toute sorte qui accablèrent la France durant cent années, l'art de l'orfévrerie était encore cultivé dans cette ville à la fin du dixième siècle, et l'archevêque Sevin († 999) faisait exécuter pour l'autel principal de son église Saint-Étienne un bas-relief d'or et d'argent (1). Rainard, nommé par Sevin abbé de la célèbre abbaye de Saint-Pierre le Vif, située près des murs de la ville, fit également décorer d'un parement d'orfévrerie du même genre l'autel de l'église du monastère, et la dota d'une croix d'or gemmée, de vases sacrés, de livres saints et d'ornements d'un grand prix. Sous l'abbé Ingon, qui succéda à Rainard, le roi Robert et la reine Constance donnèrent à la même église une châsse d'or ornée de pierres précieuses pour y renfermer les reliques de saint Savinien (2). Cet ouvrage fut exécuté par Odoranne, moine de Saint-Pierre le Vif, qui était non-seulement sculpteur et orfévre, mais aussi littérateur et historien : il a composé une chronique qui est parvenue jusqu'à nous (3). La châsse de saint Savinien se voyait encore dans l'église de Sens au dix-septième siècle : « Elle était, dit un historien, fort » curieusement élaborée, avec plusieurs figures relevées en bosse tout autour ; parmi ces » figures était celle du roi Robert (4). »

Les évêques d'Auxerre s'étaient fait remarquer, même durant les calamités du dixième siècle, par leur amour pour l'art de l'orfévrerie. Geoffroy, qui en occupa le siége pontifical vers le milieu du onzième siècle, voulant perpétuer au profit de son église les traditions des divers arts, avait établi des prébendes pour des chanoines artistes, parmi lesquels figurait un habile orfévre (*aurifabrum mirabilem*) (5).

Le goût pour l'orfévrerie n'était pas moins répandu dans la France du Nord et dans la France orientale que dans les provinces du centre.

En 1027, une dame noble de Normandie fit faire pour le monastère de Fontanelle une châsse d'or et d'argent destinée à renfermer le corps de saint Vulfran : cette châsse surpassait par la beauté du travail, dit le chroniqueur, tout ce qu'on avait fait jusqu'alors en Normandie (6). Soixante ans plus tard, Othon, célèbre orfévre de la même province, exécutait le mausolée de Guillaume le Conquérant dans l'abbaye de Saint-Étienne à Caen, et l'enrichissait de bas-reliefs d'or et d'argent qui étaient rehaussés de pierreries (7).

Nous trouvons encore l'orfévrerie en grand honneur dans le monastère de Gembloux, près de Liége. L'abbé Albert, élu en 1012, après en avoir reconstruit l'église, la dota d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie d'or et d'argent, parmi lesquelles on doit remarquer un devant d'autel d'argent décoré d'une ciselure élégante. L'un de ses successeurs, Tietmar, élu en 1077, décora de bas-reliefs d'argent l'ambon où l'on récitait l'évangile, et la châsse de saint Exupère (8).

A peu près à la même époque, Erembert, abbé du monastère de Vasor, dans le diocèse de Liége, qui était un habile orfévre, exécuta pour son église deux bas-reliefs d'argent,

(1) Clarius, *Chronicon S. Petri Vivi Senon.*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. II, p. 736.
(2) Idem, *ibid.*, t. II, p. 738 et 741.
(3) Odoranni *Chronicon*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 638.
(4) Guyon, *Histoire de l'église d'Orléans*, t. I, p. 296.
(5) *Hist. episc. Autissiod.*, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. I, p. 451.
(6) *Chronicon Fontanellense*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. III, p. 261.
(7) Order. Vitalis *Hist. eccles. libr.*, lib. VIII, ap. Duchesne, *Hist. Norm. script.* Lutet., Paris., 1619, p. 663.
(8) *Libellus de gestis abb. Gemblacensium*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. VI, p. 519 et 534.

dont l'un couvrait tout le devant de l'autel, et l'autre la châsse de saint Eloquius placée au-dessus. Il eut pour élève, Rodolphe, moine de Vasor, qui lui succéda (1).

Jean I[er], abbé du monastère de Saint-Bertin près Saint-Omer, en 1080, après avoir reconstruit son église, détruite par un incendie, fit exécuter, pour accompagner la croix, deux statues de bois qui furent recouvertes d'une feuille d'argent et décorées de pierres précieuses (2).

Nous avons déjà signalé l'emploi de ce procédé en Italie à la fin du huitième siècle, à l'époque de la renaissance de l'art. Il existe dans le trésor de l'église d'Essen (Westphalie) un spécimen de ce genre de travail qui peut remonter à la fin du onzième siècle. C'est un groupe de la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Ce groupe, qui a soixante-quinze centimètres de hauteur sur vingt-cinq centimètres de largeur à la base, est fait de minces feuilles d'or assemblées sur une forme de bois de chêne. La Mère du Christ a sur la tête un voile qu'assujettit une couronne d'or à quatre fleurons, chargée de pierres fines et de perles, délicieux bijou, échantillon bien rare de la bijouterie du onzième siècle ; elle offre à l'enfant Jésus une pomme d'or faite de filigranes et de pierreries. Les yeux de la Vierge et ceux de l'enfant sont exécutés en émail cloisonné translucide avec une grande délicatesse. Jésus tient un livre de la main gauche, et prend de la droite la pomme que lui offre sa mère ; il a la tête ceinte d'un nimbe crucifère enrichi d'émaux cloisonnés. La Vierge porte une longue robe et un manteau agrafé sur la poitrine par un petite fibule en quatrefeuille. Ce groupe, dans son ensemble, a du style et de la majesté, mais il n'annonce pas encore un art bien avancé ; les visages sont modelés d'une façon assez correcte, mais ils manquent d'expression. Nous allons bientôt voir, au douzième siècle, les orfévres allemands mépriser les procédés d'application de feuilles de métal sur une forme de bois, et produire des statuettes exécutées dans d'épaisses feuilles d'or et d'argent par le procédé du repoussé et achevées par la ciselure.

Jusqu'à présent les centres de fabrication que nous avons indiqués ne sont que des monastères, et les orfévres des moines. C'est qu'au onzième siècle les plus grandes et les plus saintes abbayes étaient précisément les plus ferventes et les plus renommées pour la culture de l'art. Cependant le Dictionnaire de Jean de Garlande, composé dans la seconde moitié du onzième siècle, constate que, dès cette époque, il existait à Paris une corporation d'orfévres dont les ateliers étaient établis sur le grand pont. Ils fabriquaient des vases d'or et d'argent, des fermaux, des colliers, des anneaux et d'autres bijoux, et les enrichissaient de pierres précieuses. L'orfévrerie était exécutée au marteau (3).

Revenons à l'Allemagne, où saint Bernward et Willegis avaient laissé un grand nombre d'imitateurs. Les populations allemandes, affranchies de la peur des Hongrois, comme celles de France de la fureur des Normands, témoignaient leur reconnaissance à Dieu par une immense ferveur qui s'épanchait de toutes parts en œuvres imposantes. Saint Meinwerc,

(1) *Chronicon Valciodorensis cœn.*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. VII, p. 549.

(2) *Cartularium Sithiense*, pars II[a], lib. I, § xxxiii, publié par Guérard, *Docum. inéd. sur l'hist. de France, Coll. de cart.*, t. III, p. 207. — Iperii abb. *Chron. Sith.*, ap. Martène et Durand, *Thes. nov. anecd.*, t. III, col. 588.

(3) «Aurifabrorum industria tundit super incudem ferream, cum malleolis subtilibus, laminas criseas et argenteas...» (*Dictionnaire de Jean de Garlande*, publié par Héraut en appendice à *Paris sous Philippe le Bel*, dans *Docum. inéd. sur l'hist. de France*, art. xxxvii et xxxviii, p. 594.)

parent de l'empereur Henri, élu évêque de Paderborn en 1009, fut un grand amateur des productions de l'orfévrerie. Après avoir reconstruit la cathédrale de Paderborn qui avait été incendiée, il en rétablit le trésor et les ornements avec magnificence. Parmi les présents dus à sa libéralité, on remarquait un parement d'autel, trois calices d'or pur et une couronne de lumières d'un travail admirable. Le saint prélat avait également élevé le monastère d'Abdinghoffen; un inventaire inscrit à la suite d'un ancien texte des Évangiles constatait les dons en orfévrerie qu'il avait faits à l'église de cette abbaye : on y voit figurer, entre autres pièces, un calice d'or du poids de huit marcs, et un calice d'argent fondu, du poids de trente-cinq marcs, sur lequel était représenté le martyre de saint Étienne. Il avait encore doté le trésor de cette abbaye d'une croix d'or enrichie de pierres fines qui contenait du bois de la vraie croix (1). Il dota non moins généreusement l'église Saint-Barthélemy, qu'il avait fait édifier par des artistes grecs. Pour l'exécution des travaux d'orfévrerie qu'il faisait faire, il avait attaché à sa maison deux orfévres fort habiles, Brunhard et son fils Erphon. L'auteur de la Vie de saint Meinwerc rapporte un fait qui constate tout à la fois l'habileté de ces artistes et la générosité de l'empereur Henri. Après le chant des vêpres de la vigile de Noël, l'empereur envoya au saint évêque une boisson fortifiante, recommandant à son messager de lui rapporter la coupe d'or qui contenait la boisson après que le prélat l'aurait prise. Meinwerc reçut le présent avec de convenables remercîments; mais il garda la coupe, et ayant mandé ses deux orfévres, il leur donna l'ordre de transformer la coupe en un calice. Après avoir dit les matines en présence de l'empereur, l'évêque consacra le calice, qui avait été complétement achevé pendant la nuit, et ordonna qu'il servît sur-le-champ à la célébration du saint sacrifice. Le chapelain de l'empereur ayant rempli à cette messe l'office de sous-diacre, lut l'inscription du calice et la présenta à l'empereur pour qu'il en prît lecture. A cette vue, l'empereur, accusant l'évêque de vol, lui dit que Dieu ne pourrait avoir pour agréable une offrande faite avec le bien ravi à autrui. « J'ai consacré au culte de Dieu, répondit Meinwerc, non le produit d'un vol, mais » celui de votre vanité; pour augmenter vos chances de perdition, enlevez, si vous l'osez, » l'offrande de ma dévotion. » Henri II était bon prince et avait la patience d'un saint; touché des paroles de l'évêque, il présenta lui-même le calice à l'autel au moment de l'offrande (2).

Égilbert, évêque de Frisingue (1005 † 1041), qui avait été élevé à la cour de l'empereur Henri et qui était devenu chancelier sous le célèbre Willegis, devait comprendre le mouvement artistique qui se faisait sentir dans les pays chrétiens. Aussi ne resta-t-il pas en arrière de ses devanciers. Il fit élever dans son église un ciborium où resplendissaient l'or, l'argent et les pierres précieuses. Un parement d'or pur, habilement ciselé, décora le grand autel, tandis qu'entre les dernières colonnes s'élevait une châsse enrichie d'or et de pierres précieuses. Deux autels portatifs, des calices, des livres saints, des candélabres, des couronnes de lumières où brillaient l'or, l'argent et les pierreries, figurent parmi les dons qu'il fit à son église. L'autel dédié à la sainte Croix et celui de saint Étienne reçurent aussi de l'auguste prélat des parements et des châsses en orfévrerie (3).

(1) Martène et Durand, *Voyage littér.*, IIe partie, p. 238 et suiv.

(2) *Acta SS.*, t. I Junii, p. 543. — *Vita Meinwerci episc. Paderb.*, ap. Leibnitz, *Script. rer. Brunsv.*, p. 513 et seq.

(3) Conradus sacrista *in magno libro traditionum*, ap. Meikelberck, t. I, p. 233.

Les Bénédictins de Vendôme possédaient, avant la révolution de 1792, un petit monument qui provenait du trésor de Frisingue, et qui servait de châsse à la relique contestée de la sainte Larme de Vendôme. Ce petit monument d'or portait le nom de l'évêque Nitker (1041 † 1057), successeur d'Égilbert. Mabillon en a donné un dessin dans ses Annales bénédictines (1). Il n'existe plus, et le R. P. Arthur Martin, à l'appui d'une notice sur les antiquités de Frisingue, a reproduit la gravure de Mabillon (2), qui seule pouvait permettre de l'apprécier sous le rapport de l'art. Cette pièce d'orfévrerie n'était certainement pas dans l'origine un reliquaire, mais bien un autel portatif à peu près semblable, pour la forme et pour la dimension, à l'autel portatif de Bamberg, que nous avons reproduit dans la planche CVIII de notre album. Autant qu'on peut en juger par le dessin de Mabillon, les figures en relief qui décoraient le pourtour et le dessus étaient d'un dessin correct et annonçaient une école déjà entrée dans une bonne voie.

A peu près à la même époque, Wolffgerus, abbé du monastère de Schwartzach, faisait faire une châsse d'or et d'argent enrichie de pierres précieuses pour y renfermer le chef de sainte Félicité (3).

Azelinus († 1044) et Éthylo, nommé aussi Hézilon († 1079), successeurs de saint Bernward à l'évêché d'Hildesheim, perpétuèrent les traditions de ce saint prélat en faisant exécuter pour leur église des pièces d'orfévrerie d'un grand prix. Parmi ces pièces, on doit remarquer des couronnes de lumières qui devinrent fort en vogue à cette époque, et qui étaient pour les fidèles une figure de la Jérusalem céleste (4). Les deux couronnes que firent faire Azelinus et Hézilon existent encore dans l'église cathédrale d'Hildesheim. La plus ancienne n'est pas d'une très-grande dimension, et paraît avoir servi de modèle à l'autre, qui a plus de dix-huit mètres de circonférence. Suspendue au milieu de la nef, la couronne de lumières d'Hézilon en occupe presque toute la largeur. Ce magnifique polycandélon se compose de douze bandes de métal, contournées en forme de segments de cercle, qui viennent se joindre l'une à l'autre. Aux douze points de rencontre des arcs de cercle se trouve placée une tourelle ouverte. Les douze tourelles renfermaient chacune autrefois quatre statuettes d'argent représentant les grands personnages de l'Ancien Testament et les personnifications des Vertus : les noms qui se lisent encore sur les arceaux des tourelles en offrent la preuve. Les petits donjons qui couronnent chaque tourelle recevaient sans doute une lampe. De plus, au milieu de chacun des arcs compris entre deux des tourelles, s'élève une niche. Les douze niches portent les noms des apôtres, ce qui indique qu'elles en contenaient les statuettes. Ainsi, les statuettes d'argent étaient au nombre de soixante. D'une tourelle à l'autre sont espacés six flambeaux; c'étaient en tout soixante-douze cierges dont la lumière s'ajoutait à celle des lampes. Les membres essentiels de cet immense lustre sont de cuivre; le réseau du pourtour, découpé à jour, était d'argent. Il est soutenu par des tringles de fer qui se réunissent à une grosse pomme dorée où aboutit la chaîne descendant de la voûte. La couronne de lumières de l'église Saint-Remi de Reims, dont M. Viollet-le-Duc a donné la

(1) *Annales ord. S. Bened.* Lutet. Paris., 1706, t. IV, p. 531.

(2) *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 78.

(3) *Chron. Schwarzacense*, ap. Ludewic, *Script. rer. episc. Bambergensis*, t. II, p. 16.

(4) «Corona ymaginem cœlestis Jerusalem præsentante.» (*Chronicon Hildesheimense*, §§ 16 et 17, ap. Pertz, *Monum. Germ. hist.*, t. IX, script. VII, p. 853.)

gravure dans le *Dictionnaire du mobilier* (1), reproduit la forme générale de la grande couronne de lumières d'Hildesheim et peut en donner une idée.

En terminant ce que nous avons à dire de l'orfévrerie allemande au onzième siècle, nous ne devons pas négliger de citer le monastère de Tegernsée, dont les religieux se signalèrent dans la peinture des manuscrits, la ciselure et l'orfévrerie. Werner, l'un des moines de ce monastère, qui vivait à la fin du onzième siècle, était aussi habile à écrire les livres qu'à les enrichir de belles miniatures, et à les décorer de couvertures d'or rehaussées d'émaux et de pierreries (2).

L'orfévrerie était également cultivée avec succès en Angleterre ; mais là, comme en France et en Allemagne, les métaux précieux affluaient principalement dans la maison de Dieu, et les monastères entretenaient des artistes et conservaient les traditions de l'art.

Dès la fin du dixième siècle, le monastère d'Ély se fit remarquer par les beaux travaux d'orfévrerie qui y étaient exécutés. Brithnodus, premier abbé, exécuta lui-même quatre statues de vierges qu'il plaça près de l'autel ; encore peu expérimenté sans doute dans l'art de travailler les métaux, il sculpta d'abord les statues dans le bois et les recouvrit ensuite d'une feuille d'argent, en les enrichissant de pierres fines. Plus tard, Léon, son collaborateur, exécuta par ses ordres un crucifix d'argent. La figure du Christ, creuse à l'intérieur, renfermait des reliques (3). Elsinus, qui fut abbé de ce monastère au commencement du onzième siècle, l'enrichit d'œuvres d'art et de pièces d'orfévrerie très-remarquables. Il transféra les reliques de saint Wendreda dans une châsse d'or ornée de pierreries, et fit d'or et d'argent une figure de la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus (4). Le couvent d'Ély était si riche en objets d'orfévrerie, à l'époque de la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie, qu'il put, en faisant fondre des pièces de son trésor, offrir au conquérant une somme de mille marcs d'argent pour se racheter d'une spoliation complète (5).

Mannius, abbé d'Evesham, cultivait avec succès la calligraphie, la peinture et l'orfévrerie (6).

A la fin du onzième siècle, on exécuta de magnifiques pièces d'orfévrerie pour l'église de Cantorbéry. Le moine Goslin, chroniqueur contemporain, en a fait en peu de mots un magnifique éloge. Blitherus était alors directeur des travaux de l'église, et l'on peut supposer qu'il ne fut pas étranger à ces œuvres d'art (7).

Nous terminons en citant Richard, abbé de Saint-Alban en 1097. Mathieu Pâris, moine de cette abbaye, qui écrivait dans la première moitié du treizième siècle, nous apprend que cet abbé la dota d'œuvres remarquables d'orfévrerie, parmi lesquelles il cite une châsse couverte d'images d'or. Comme on le voit, l'orfévrerie artistique était en pleine vigueur au onzième siècle en Angleterre.

(1) *Dictionnaire du mobilier français.* Paris, 1858, Ire partie, p. 145.
(2) PEZ, *Thes. anecd. eccles.*, t. III, p. 515, cité par M. DE MONTALEMBERT, *Ann. arch.*, t. VI, p. 132.
(3) *Acta sanct.*, t. IV jun., p. 527 et 528.
(4) *Ibid.*, p. 529.
(5) *Ibid*, p. 531.
(6) *Monast. Anglicanum*, t. I, p. 151.
(7) *Acta sanct.*, t. VI maii, p. 414, cités par M. l'abbé TEXIER, *Dict. d'orfévrerie*, au mot BLITHERUS.

II

Onzième siècle en Italie et en Espagne.

L'Italie, qui s'était illustrée par la renaissance de l'art au neuvième siècle, resta bien en arrière du mouvement artistique qui surgit au commencement du onzième en France et en Allemagne. L'orfévrerie y était encore cultivée, mais les chroniqueurs qui mentionnent les travaux de cette époque ne constatent que bien rarement l'exécution d'œuvres d'art (1). Lorsque l'empereur Henri II vint à Rome en 1014 pour se faire sacrer, le pape Benoît VIII ne lui offrit aucun objet d'art, mais seulement un globe d'or chargé de pierres fines et surmonté d'une croix (2). Il nous faut arriver jusqu'à l'abbé Didier pour voir refleurir en Italie l'orfévrerie artistique. Didier, élu abbé du célèbre monastère du mont Cassin en 1058, à son retour de Constantinople, trouva l'église de saint Benoît dans un grand dénûment de mobilier religieux. Il acheta d'abord les objets qui composaient la chapelle du pape Victor II, mort l'année précédente, et fit faire, par les ouvriers orfévres qu'il avait sous la main, un parement d'autel d'or gemmé et quelques instruments du culte. A l'exception d'une tablette d'ivoire merveilleusement sculptée, dont il couvrit un antiphonaire en l'encadrant d'argent, on ne trouve la trace d'aucune œuvre d'art dans le détail que le chroniqueur a donné de tous ces objets (3), et l'on peut croire que la tablette d'ivoire appartenait à un âge antérieur. Mais Didier avait puisé à Constantinople le goût des arts et de la belle orfévrerie, et ne put se contenter longtemps d'objets exécutés en Italie à une époque de décadence; ils lui semblaient bien laids à côté des belles productions de l'industrie byzantine qu'il avait admirées durant son séjour en Orient. Aussi, après qu'il eut fait reconstruire en 1066 l'église dédiée sous l'invocation de saint Benoît, il appela, comme nous l'avons dit, de Constantinople des artistes habiles dans tous les arts industriels, et il établit dans son monastère des écoles où il fit instruire des jeunes gens sous la direction de ces artistes (4). Mais ces élèves n'avaient pu naturellement égaler leurs maîtres dans l'espace d'une année, et l'abbé Didier, impatient de doter son église d'un mobilier en rapport avec son goût pour les belles choses, envoya à Constantinople un des moines de son abbaye, avec une lettre pour l'empereur Romain IV (1068 † 1071), afin d'obtenir de ce prince l'autorisation d'exporter ce qui lui était nécessaire. L'envoyé de Didier, parfaitement accueilli par l'empereur, ayant rapporté tous les objets d'orfévrerie, d'émaillerie et de bronze que son abbé avait demandés, les élèves de l'école du Mont-Cassin se trouvèrent assez habiles pour faire, sur les modèles byzantins, les objets qui pouvaient manquer encore. Nous croyons donc utile de donner à nos lecteurs le détail du mobilier religieux dont fut enrichie l'église de saint Benoît, parce qu'on y verra d'abord en quoi

(1) On peut consulter notamment : *De casibus infaustis monast. Farsensis*, ap. MURATORI, *Antiq. ital. med. ævi*, t. VI, p. 285. — *Catal. omnium quæ Theobaldus abb. fecerat*, ap. MURATORI, *Antiq. ital. med. ævi*, t. IV, p. 769. — *Chron. monast. Casinensis*, lib. II, cap. LI, LII, CII.

(2) GLABRI RODULPHI *Hist. libri quinque*, lib. I, cap. V, ap DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 10.

(3) LEO OSTIENSIS, *Chron. S. monast. Cas.*, lib. III, cap. XX, p. 338.

(4) IDEM, *ibid.*, cap. XXIX, p. 351.

consistait à cette époque l'ornementation mobilière d'une riche église, et ensuite la part que les élèves italiens prirent aux travaux d'orfévrerie. La pièce la plus importante, fabriquée à Constantinople, était un parement d'autel d'or enrichi de pierres fines et de tableaux d'émail, où l'on avait reproduit quelques-unes des scènes de l'Évangile et presque tous les miracles de saint Benoît. La Pala d'oro de Saint-Marc de Venise (1), faite environ soixante-dix ans auparavant, peut donner une idée de ce que devait être ce splendide parement d'autel. La clôture du chœur (*cancelli*) provenait aussi de Constantinople. Elle se composait de six colonnes d'argent portant une trabes de bronze, que soutenaient encore des bras et des mains de même métal. A cette trabes étaient fixés cinquante candélabres ; trente-six lampes d'airain y étaient suspendues. Deux des colonnes d'argent touchaient aux piliers de pierre de l'édifice, et, l'entrée étant ménagée entre les deux colonnes du centre, les quatre entre-colonnements qui restaient étaient remplis par des grillages de bronze. Pour donner plus d'importance à la trabes de bronze, elle avait été unie à une trabes de bois sculpté et rehaussé d'or et de couleurs. Cinq figures peintes par d'habiles artistes grecs, et encadrées dans des bordures d'argent de forme ronde, étaient suspendues entre les colonnes. Au-dessus de la trabes, on avait disposé treize images sculptées en relief sur de fortes plaques d'argent de forme carrée, qui avaient reçu une brillante dorure. Constantinople en avait fourni dix, les trois dernières furent faites par les artistes de l'école de Didier. Deux médaillons circulaires d'argent doré, merveilleusement sculptés sur les deux faces, étaient suspendus au ciborium qui s'élevait au-dessus de l'autel. L'un de ces médaillons avait été envoyé de Constantinople par un grand seigneur grec ; l'autre fut exécuté au Mont-Cassin d'après le premier. Didier avait encore fait apporter de cette ville deux grands chandeliers à bougies (*ceraptata*) de bronze fondu et six petits.

Après avoir ainsi détaillé les objets qui avaient été achetés à Constantinople, l'auteur de la Chronique du Mont-Cassin énumère les travaux d'art que l'abbé Didier fit faire ensuite pour compléter la décoration de l'église de saint Benoît. Ainsi, dans la grande abside, il éleva, en avant de l'autel, quatre colonnes d'argent en partie dorées, qui supportaient une trabes revêtue d'argent sculpté et doré. Il fit faire deux grandes croix d'argent, dont les images ciselées avec art présentaient un assez fort relief, et il les plaça à droite et à gauche, entre les colonnes, sur des socles de marbre. La face principale de l'autel était, comme nous l'avons dit, ornée du grand bas-relief d'or enrichi de peintures en émail qui provenait de Constantinople ; les trois autres côtés ne pouvaient pas rester sans ornementation : Didier les fit revêtir de bas-reliefs d'argent doré. Il recouvrit d'argent sculpté et doré les quatre trabes qui portaient la voûte du ciborium. Les artistes orfévres du Mont-Cassin firent aussi des lampadaires d'une grande importance : six candélabres de trois coudées de hauteur (2), exécutés avec des feuilles d'argent enrichies de sculptures au repoussé ; une grande colonne d'argent doré, en manière de candélabre, pour porter le cierge pascal, et une couronne de lumières d'argent. Cette dernière pièce était un ouvrage important : elle pesait plus de cent livres et était ornée de douze tours faisant saillie sur la circonfé-

(1) Nous en donnons la description au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § I, et nous en reproduisons le dessin au trait dans notre planche LX.

(2) La coudée romaine est de $0^{m},442$.

rence, qui mesurait vingt coudées (près de neuf mètres); trente-six lampes y étaient attachées. Ce beau phare, suspendu à une chaîne de fer enrichie de boules dorées, était placé en dehors du chœur devant la grande croix (1). Ainsi les élèves formés par les Grecs dans les écoles fondées par Didier avaient pu en quelques années produire des œuvres d'orfévrerie très-remarquables.

Didier, qui mourut sur le trône pontifical en 1087, légua toute sa chapelle à son monastère du mont Cassin. L'énumération que donne Léon d'Ostie des pièces qui la composaient constate que cet éminent pontife était grand amateur d'objets précieux, surtout en orfévrerie. On y voit figurer notamment douze calices et deux encensoirs d'or, plusieurs évangéliaires enrichis de couvertures d'or et d'argent, une grande châsse d'argent enrichie de pierres fines et d'émaux, deux grandes croix d'or chargées de pierres fines, deux calices d'agate onyx, plusieurs candélabres de cristal de roche et d'agate montés en argent, et quelques pièces de provenance byzantine (2).

On ne peut douter que Didier n'ait donné une grande impulsion à l'art de l'orfévrerie en Italie, et que des écoles qu'il avait fondées ne soient sortis les orfévres-émailleurs qui avaient acquis une grande réputation dès la fin du onzième siècle, ainsi que le constate le moine Théophile dans sa *Diversarum artium Schedula* (3).

L'Espagne se glorifie aussi d'avoir possédé d'habiles orfévres au onzième siècle. Cicognara cite Aparisio et Rodolfo, qui firent la châsse de saint Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or ou d'ivoire (4).

§ II

DOUZIÈME SIÈCLE.

I

En Allemagne.

L'impulsion donnée à l'orfévrerie au onzième siècle fut loin de se ralentir au douzième. Les vases sacrés d'or et d'argent, les châsses devenues de plus en plus nécessaires pour la grande quantité de reliques qu'apportaient les croisés, les parements d'autel, les magnifiques couvertures des livres saints, tous les instruments du culte, en un mot, se multiplièrent alors à l'infini.

La *Diversarum artium Schedula* du moine Théophile, qui vivait, suivant toute apparence, à la fin du onzième siècle et dans les premières années du douzième, fait parfaitement connaître l'état avancé de l'art de l'orfévrerie à cette époque. Soixante-dix-neuf chapitres de son traité sur les arts industriels de son temps sont consacrés à l'orfévrerie. A ne consulter que la liste des instruments dont Théophile prescrit à l'orfévre de munir son atelier, on

(1) Leo Ostiensis, *Chron. monast. Cas.*, lib. III, cap. xxxiii, p. 361.

(2) Idem, *ibid.*, lib. III, cap. lxxiv, p. 420.

(3) In *Præf.*, édit. de M. de l'Escalopier, p. 8.

(4) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 202.

voit qu'il devait savoir graver les métaux avec des burins, des échoppes et des pointes (1); exécuter au repoussé (2) des bas-reliefs et des figures, et les terminer par la ciselure; qu'il ne devait avoir recours qu'à lui-même pour composer le nigellum dont il remplissait les intailles de ses fines gravures sur métal (3), et pour fabriquer ces charmants émaux cloisonnés à dessins d'or, qui devaient alterner avec les pierres fines et les perles dans la décoration des vases sacrés (4); qu'il devait savoir graver les fers qui servaient à estamper l'or, l'argent et le cuivre, et être assez habile dessinateur pour y produire non-seulement des ornements, mais des fleurs, des oiseaux, des figures humaines et des sujets (5); qu'habile modeleur en cire, il fallait qu'il sût jeter en fonte les figures de ronde bosse destinées à la décoration de ses pièces (6), et les anses, sous forme de dragons, d'oiseaux et de feuillages, qui devaient s'adapter à ses vases (7); enfin qu'il devait exécuter les ouvrages de découpure (8), qui, dans les couronnes de lumières, dans les crêtes des châsses, dans les encensoirs et dans une foule d'autres pièces, étaient d'un si bon effet. Après avoir énuméré les outils et les ustensiles nécessaires à l'orfévre, Théophile aborde la technique de l'art, et, prenant pour exemple les instruments les plus précieux de l'orfévrerie religieuse, il enseigne à fabriquer par différents procédés le calice, la burette et l'encensoir (9). Ainsi tous les procédés dont l'orfévrerie fait usage aujourd'hui étaient mis en pratique par les orfévres dès la fin du onzième siècle.

Il serait trop long de rapporter les noms de tous les princes, de tous les prélats qui, dès le commencement du douzième siècle, enrichirent les églises de somptueuses pièces d'orfévrerie; nous ne sommes plus réduits, d'ailleurs, à partir de cette époque, à tirer nos citations des historiens et des chroniqueurs, ou à produire des inventaires de trésors anéantis dont il nous faille établir la restitution à force de conjectures et de confrontations laborieuses; nous avons eu au contraire sous les yeux, et nous pouvons signaler à nos lecteurs, bon nombre de monuments qui démontrent que l'art de l'orfévrerie, constamment en progrès durant le cours du douzième siècle, était arrivé à la perfection à la fin de cette période.

L'Allemagne a été à la tête du mouvement artistique à cette époque, et elle s'est principalement distinguée dans l'art de l'orfévrerie. Le moine Théophile a constaté la prééminence de la Germanie dans l'art de travailler les métaux précieux, par ces paroles qui terminent le curieux prologue de sa *Diversarum artium Schedula :* « Quam si diligentius » perscruteris, illic invenies..... quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapi-

(1) *De ferris fossoriis,* chapitre XI de l'édition publiée par M. DE L'ESCALOPIER; *De ferris rasoriis,* chapitre XII, les grattoirs ou ébarboirs pour enlever le morfil que le burin, en coupant le métal, laisse aux deux côtés de la taille.

(2) *De ferris ad ductile,* chapitre XIII de la même édition. M. DE L'ESCALOPIER a cru voir là des fers à graver, et M. l'abbé BOURASSÉ (*Dictionnaire d'archéologie sacrée,* p. 867) a traduit de même. Mais l'adjectif *ductilis* désigne la malléabilité des métaux, et le chapitre LXXIII, intitulé *De opere ductili,* ne peut laisser aucun doute sur ce qu'étaient les fers *ad ductile,* puisque Théophile y enseigne la manière de rendre des figures et des bas-reliefs par le moyen du repoussé.

(3) Chapitres XXVII et XXVIII.

(4) Chapitres LII à LIV.

(5) *De opere quod sigillis imprimitur,* cap. LXXIV.

(6) Chapitre LX.

(7) Chapitre XXIX.

(8) *De opere interrasili,* cap. LXXI.

(9) Chapitres XXV, XXVI, XLI à LV, LVII, LIX à LXI.

» dumque subtilitate solers laudat Germania (1). » L'Allemagne, au surplus, a conservé un très-grand nombre de pièces d'orfévrerie du douzième siècle ; comme il nous serait impossible de les signaler toutes, nous allons indiquer quelques-unes des principales, afin de faire apprécier le caractère de cette magnifique orfévrerie.

Les monuments d'or enrichis de pierres précieuses furent exécutés en grand nombre, et les chroniques fournissent la preuve des donations considérables que les empereurs, les princes et les prélats firent aux églises ; mais la valeur de ces monuments en a amené la destruction, et il en reste fort peu. Nous citerons cependant une cassette d'or garnie de pierreries, appartenant au trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle : elle renferme une partie du bras de saint Siméon ; des médaillons d'émail translucide sur ciselure en relief y ont été ajoutés au quatorzième siècle, ce qui altère le caractère ancien de ce monument.

Un magnifique bijou tout d'or, conservé dans la Riche-Chapelle du palais du roi de Bavière : on lui donne le nom d'autel portatif, mais nous le regardons plutôt comme un reliquaire destiné à renfermer du bois de la vraie croix. C'est une espèce de boîte plate présentant une table renfoncée, au fond de laquelle est tracée une croix ; au-dessus et au-dessous des branches de la croix, une fine gravure, intaillée sur le fond d'or, reproduit les figures des évangélistes, dont le dessin n'est pas sans mérite ; une large bordure en surélévation contourne la table renfoncée : elle est chargée de pierres fines cabochons d'un très-gros volume ; un chapelet de perles fines borde le listel, qui encadre le champ dans lequel est creusée l'image de la croix. Ce reliquaire a quarante-trois centimètres de longueur sur trente-cinq centimètres de largeur.

Une épée entièrement d'or, sauf la lame, qui est longue et large comme celle des épées des chevaliers au douzième siècle : elle est conservée dans le trésor de la cathédrale d'Essen (Westphalie). Le pommeau, en forme de demi-sphère aplatie, est couvert de pierres fines ; la garde, qui est droite, est chargée de pierres alternant avec de petits émaux cloisonnés byzantins, qui reproduisent de très-fins dessins d'ornement. Le fourreau, œuvre de sculpture au repoussé très-remarquable, est composé de feuilles d'or qui offrent sur toute leur surface des figures de lions, d'oiseaux et d'animaux fantastiques d'un grand style, enlacés dans des enroulements du meilleur goût.

Un pied de croix d'or appartenant à l'église Saint-Michel de Lunebourg (Hanovre), dont l'exécution doit remonter à la fin du onzième siècle ou aux premières années du douzième. Il est carré et porté par quatre serres d'aigle sur lesquelles sont assis, tournés vers la croix, les quatre évangélistes, représentés écrivant sur leurs genoux ; au centre du pied, des anges soutiennent le nœud qui portait la croix ; entre les anges, une petite figure, celle d'Adam, ressuscite et sort du tombeau (2).

Une belle bague épiscopale que conserve le trésor de la cathédrale de Mayence : un gros rubis de forme ovale, qui occupe le centre, est entouré de petits rubis liés l'un à l'autre par de légers filigranes.

Les monuments d'argent et de cuivre doré sont très-nombreux, et c'est surtout dans l'exécution des reliquaires et des châsses que se sont signalés les artistes orfèvres. L'église

(1) « Si tu l'approfondis attentivement, tu trouveras là..... les ouvrages délicats d'or, d'argent, de cuivre, de fer, de bois et de pierre que préconise l'industrieuse Germanie. » (Édition de M. le comte DE L'ESCALOPIER, p. 9.)

(2) Ce pied de croix est reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 89.

cathédrale de Maestricht, dédiée sous le vocable de saint Servais, possédait un grand nombre de reliquaires du commencement du douzième siècle; ils ont été vendus, et plusieurs existaient dans la riche collection du prince Soltykoff. Nous signalerons d'abord quatre reliquaires, qui servaient de décoration à l'autel de saint Servais (1). Ils renfermaient les reliques de saint Candide, de saint Valentin, de saint Monulfe et de saint Gundulfe. La partie visible de ces reliquaires, qui étaient encastrés dans l'autel, reproduit la forme d'un carré surmonté d'un pignon aigu, décoré de crêtes découpées à jour. C'est la reproduction de l'un des petits côtés d'un sarcophage rectangulaire à couvercle prismatique. L'imagination féconde des orfévres de cette époque leur faisait déployer une variété étonnante dans leurs œuvres; aussi ces reliquaires, semblables par la forme, comme l'exigeait leur position sur l'autel, diffèrent quant à l'ornementation. Dans celui de saint Candide, la figure assise s'élève jusque dans le pignon; elle est entourée d'une riche bordure d'émail, et l'archivolte sous laquelle elle est placée est décorée d'un ornement qui se détache en or sur un fond de vernis brun, sorte de peinture sur métal, particulière à l'orfévrerie allemande de la fin du onzième siècle et du douzième. Dans celui de saint Gundulfe, la demi-figure du saint évêque occupe le pignon, et la partie quadrangulaire est remplie par un bel émail en cinq parties, dont nous reproduisons la partie centrale dans notre planche LXIV. Deux anges gravés avec finesse sur le fond doré complètent la décoration. Dans les deux autres, la figure des saints évêques sortant de leur tombeau occupe le bas de la partie carrée, et, dans le haut, des anges sont prêts à les recevoir pour les conduire dans la demeure des bienheureux; dans le pignon, c'est la main de Dieu qui tient une couronne. Si dans les deux derniers reliquaires l'idée est la même, les poses et les ornements diffèrent essentiellement. Ces reliquaires ont dû être exécutés dans les premières années du douzième siècle; nous en parlerons de nouveau en traitant de l'émaillerie.

Nous indiquons encore comme appartenant à la première moitié du douzième siècle un reliquaire en forme de triptyque, qui était conservé dans la collection du prince Soltykoff (2), et qui appartient aujourd'hui au musée Kensington de Londres. Nous avons donné la reproduction de cette belle pièce dans la planche CXLV de notre album. On doit remarquer que les grandes figures des deux anges armés de lances et celle du Christ ont beaucoup conservé de la roideur qui se fait voir dans les œuvres sculptées du onzième siècle; mais les anges qui sonnent de la trompe et le petit chérubin qui soutient la relique sont d'un modelé excellent. Les bas-reliefs exécutés à l'estampe qui garnissent les volets témoignent encore de plus de correction, ce qui a fait supposer que ces pièces estampées appartenaient au treizième siècle, et avaient remplacé des peintures médiocres qui décoraient originairement les volets. Les pièces estampées étaient plus faciles à exécuter que les figures de ronde bosse ou de haut-relief, et nous avons vu dans plusieurs ouvrages du douzième siècle des pièces si bien traitées par le procédé de l'estampe, qu'à notre avis, les légers reliefs qui garnissent les volets sont de la même époque que l'ensemble du reli-

(1) N°s 31 *bis*, 32, 33 et 34 du *Catalogue de la collection Soltykoff* (Paris, 1861). Ils sont passés dans celle de M. Sellière, à qui ils ont été adjugés à la vente de la collection Soltykoff moyennant 6250 francs.

(2) N° 24 du Catalogue de vente de 1861. Il a été adjugé à cette vente moyennant 7100 francs, et appartient aujourd'hui au musée Kensington de Londres.

quaire ; seulement l'artiste qui avait gravé l'estampe sur laquelle ont été formés les reliefs était plus habile dessinateur que celui qui a fait les grandes figures de la partie centrale.

La châsse de saint Maur, que possède l'église Sainte-Marie, dans la Schnurgasse à Cologne, est encore une œuvre remarquable d'orfévrerie et d'émaillerie. Les statuettes d'argent qui remplissaient les deux pignons et les douze arcades plein cintre de ses deux grands côtés ont disparu ; mais les dix bas-reliefs d'argent exécutés au repoussé, qui décorent les deux versants de sa toiture, ont été respectés. Les scènes où la vie et le martyre du saint ont été reproduits sont composées avec sagesse ; le dessin, il est vrai, accuse encore un peu de roideur, mais il y a de l'expression dans les figures. Cet ouvrage, qui n'est pas sans mérite, doit avoir été exécuté vers le milieu du douzième siècle.

De la même époque, on trouve encore en Allemagne un certain nombre de reliquaires d'émail champlevé, ayant la forme d'un petit temple dans le style byzantin. Nous devons citer entre autres celui qui est conservé dans le musée de Hanovre provenant du Brunswick. Les orfévres habiles qui produisirent ces petits monuments savaient marier l'ivoire à l'émail, en les décorant de charmantes statuettes d'ivoire qui se détachaient agréablement par leur blancheur sur les fonds d'émail aux couleurs brillantes. L'un des plus parfaits spécimens de ces monuments est le reliquaire qui appartenait au prince Soltykoff (1). Nous l'avons fait reproduire dans la planche XLIII de notre album. Le mérite de cette admirable œuvre de sculpture et d'émaillerie a été parfaitement apprécié lors de la vente qui a été faite, en 1861, de la collection Soltykoff. Les enchères en ont porté le prix à 51 000 francs. Elle est aujourd'hui conservée dans le muséeKensington de Londres.

Le règne de Frédéric Barberousse (1152 † 1190) fut une époque brillante pour l'orfévrerie. L'ouverture que ce prince fitfaire du tombeau de Charlemagne pour en distribuer les ossements dans différents reliquaires devint une occasion d'exécuter de très-belles pièces. Nous signalerons le charmant coffret enrichi d'émaux sur or, que conserve le Louvre ; il renfermait un bras du grand empereur (2). La pièce la plus importante est la grande couronne de lumières suspendue sous la coupole de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Elle a la forme de celle de l'église d'Hildesheim, dont nous avons donné la description plus haut, mais elle est moins grande. Au lieu de douze arcs de cercle dont se compose la couronne d'Hildesheim, elle n'en a que huit qui se réunissent sur un cercle intérieur. Les arcs du cercle sont formés de deux plates-bandes de métal entre lesquelles courait un réseau d'argent découpé à jour, qui a été enlevé. Une inscription en vers latins se déploie sur un listel bordant en haut et en bas ce réseau d'argent ; elle constate que le monument est un don de Frédéric et de sa femme Béatrice de Bourgogne, et réclame pour les donateurs une place dans le séjour céleste. Aux huit points où les arcs de cercle se touchent, s'élèvent de petites tourelles de forme ronde, et au sommet des arcs, de plus grandes tourelles alternativement carrées et en quatrefeuilles. Toutes ces tourelles reposent sur des médaillons qui en épousent la forme. On y a reproduit des figures ou des sujets finement gravés en intailles sur le métal, et dont le dessin est fort correct. Le champ qui existe autour des figures dans les médaillons carrés ou en quatrefeuilles est en outre percé à jour, offrant ainsi un travail

(1) N° 132 du Catalogue rédigé pour la vente (Paris, 1861). Nous avons fait reproduire dans notre planche LXIV (voyez ci-après, t. III, au titre de l'ÉMAILLERIE), dans la grandeur de l'exécution, une des plaques de la toiture.

(2) M. A. DARCEL, *Notice des émaux et de l'orfévrerie*, n° 712. Paris, 1867, p. 453.

varié de découpure. Les tours, dans leur hauteur, ont des ouvertures qu formaient des niches pour des statuettes d'argent aujourd'hui enlevées. Au-dessus des arcs de cercle s'élève une crête d'une ornementation un peu lourde, mais qui ne manque pas d'effet ; elle est décorée de verroteries et surmontée de bobèches distribuées trois par trois d'une tourelle à l'autre, ce qui fait six cierges sur chacun des arcs de cercle, et conséquemment quarante-huit en tout. En outre de ce luminaire, les seize tourelles recevaient des lampes dont la lumière étincelait à travers les découpures ménagées dans leur contour. Uue forte chaîne de fer, qui soutient tout l'appareil, est entremêlée de globes et de polyèdres de cuivre, à partir du point où elle commence à se ramifier, pour aller saisir par huit subdivisions les angles rentrants de la couronne. Ces huit chaînons se rattachent à un grand médaillon en quatrefeuilles, au centre duquel on voit la figure en buste de saint Michel archange exécutée sur fond d'or avec ce vernis brun que nous avons déjà signalé. Dans les parties lisses, on trouve aussi des rinceaux et des ornements délicieux ménagés en or sur ce vernis brun. Le R. P. Cahier a publié, en neuf planches, dans les *Mélanges d'archéologie* (1), l'ensemble et les détails de ce beau lampadaire ; nous engageons nos lecteurs à consulter ces excellentes reproductions et la savante dissertation qui les accompagne.

Ce fut surtout dans l'exécution des châsses que se signalèrent les orfévres de la fin du douzième siècle. Ces monuments, par leur dimension et leur caractère, permettaient à ces artistes de déployer la fécondité de leur imagination dans les dispositions architectoniques de l'œuvre, de montrer leur savoir comme sculpteurs dans les statuettes et les bas-reliefs, et de faire valoir la délicatesse achevée de leur travail. Ils habitaient les grandes villes impériales des provinces rhénanes. Il est probable que Cologne a été le centre d'une savante école d'orfévrerie. L'abbé Bock croit pouvoir établir qu'un des maîtres les plus habiles de la fin du douzième siècle était un moine bénédictin de l'abbaye de Saint-Pantaléon à Cologne (2). Ce qui est certain, c'est que plus de trente châsses analogues par leur richesse et par leur dimension existent encore dans le seul diocèse de Cologne. La ville de Cologne en possède cinq pour sa part, et la petite ville de Siegburg sept. Il serait inutile de faire la description de tous ces monuments ; nous voulons cependant en signaler quelques-uns des plus remarquables.

La châsse de saint Servais a été heureusement conservée intacte dans la cathédrale de Maestricht, dont elle est le plus bel ornement. Par ses dimensions d'un mètre soixante-seize centimètres de longueur sur quarante-cinq centimètres de largeur et soixante-treize centimètres de hauteur, on peut la regarder comme un véritable sarcophage destiné à renfermer le corps entier du saint évêque. Elle a, comme la châsse de Charlemagne, la forme d'un coffre rectangulaire s'appuyant sur un soubassement richement décoré et surmonté d'une couverture à double versant. Les deux extrémités présentent un pignon élégant. Là, sous une arcade plein cintre, on a placé d'un côté la statuette du Christ, et de l'autre celle de saint Servais. Les grandes faces du coffre sont divisées en six arcades plein cintre soutenues par des pilastres ; les douze arcades renferment chacune la figure d'un apôtre. Toutes ces figures, comme celles du Christ et de saint Servais, presque de ronde bosse, sont

(1) Tome III, p. 1, et pl. III à XI, et tome I, pl. XXXVIII et XXXIX.
(2) Fr. Bock, *Das heilige Köln.* Leipzig, 1858, p. 37.

d'argent doré. Des bas-reliefs, également d'argent, exécutés au repoussé, garnissent les versants de la toiture, qui est ornée d'une crête d'argent offrant des découpures d'un style à la fois sévère et gracieux. Tous les fonds libres dans ce splendide monument sont décorés de rinceaux et d'ornements de bon goût, se détachant en or sur le vernis brun dont nous avons déjà parlé (1). L'émail n'est employé que dans les nimbes dont les têtes du Christ et des saints sont entourées. Le modelé des statuettes, les attitudes, la disposition des vêtements, laissent peu à désirer et annoncent un art fort avancé. Quelques archéologues belges croient que cette châsse est des premières années du douzième siècle, sur la foi d'un document constatant qu'une châsse d'argent aurait été exécutée à cette époque pour renfermer le corps de saint Servais. Mais rien n'établit que le monument actuellement existant soit le même que celui dont parle le document, et l'archéologie dit au contraire que la châsse actuelle est de la fin et non pas du commencement du douzième siècle.

Deux grandes châsses de la même forme que celle de saint Servais, celle de saint Albinus de l'église Sainte-Marie, dans la Schnurgasse à Cologne, et celle de saint Éribert conservée dans l'église de Deutz, ville qu'on peut regarder comme un faubourg de Cologne, sont remarquables par leurs émaux et par leurs belles sculptures en argent. La châsse de saint Albinus a perdu les statuettes qui décoraient les douze arcades trilobées de ses grands côtés et ses deux pignons, mais elle a conservé dans sa toiture huit bas-reliefs d'argent qui ont pour sujet les épisodes de la vie et du martyre du saint. Les compositions sont disposées avec assez d'art, les figures ont de l'expression ; le dessin est empreint d'un peu de roideur, mais ne manque pas de correction. Les chapiteaux des colonnes et les galeries à jour qui rampent le long des toits et se dressent sur leur faîte, fondus à cire perdue, puis ciselés, sont dans leur genre des chefs-d'œuvre d'orfévrerie. Les rinceaux délicats des galeries renferment alternativement des fleurs épanouies et des animaux. La châsse de saint Éribert a conservé toutes ses statuettes, qui sont vraiment remarquables par les attitudes, le mouvement et l'expression des figures. Dans l'un des petits côtés, on voit saint Éribert assis entre la Charité et l'Humilité, ses deux principales vertus ; dans l'autre, la Vierge accompagnée de deux anges. Dans chacun des grands côtés sont six statuettes d'apôtres représentés assis ; elles sont séparées par des pilastres sur lesquels sont exécutées en émail des figures de prophètes en pied. Nous parlerons, en traitant de l'émaillerie, des beaux émaux dont la toiture de cette châsse est décorée (2).

Nous signalerons encore, dans l'église Sainte-Ursule de Cologne, la châsse de la sainte, de cuivre doré ; elle diffère de celles que nous venons de décrire en ce que la toiture est hémicirculaire. Chacun des grands côtés de son coffre est décoré de six statuettes d'argent placées sous des arcades plein cintre soutenues par des pilastres d'émail. Les statuettes sont modernes et ont remplacé celles de douze apôtres qui avaient été enlevées.

De toutes les châsses que possède l'Allemagne, la plus riche est celle des trois rois mages qui est conservée dans la cathédrale de Cologne. Sa longueur est d'un mètre quatre-vingts centimètres, sa hauteur de quatre-vingt-dix centimètres. Sa forme est moins élémentaire

(1) On trouvera la reproduction en couleur de plusieurs de ces ornements dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XXXVII.

(2) M. le Dr Aus'm Weerth (*Kunstdenkm. des christl. Mittelalters in den Rheinl.*, pl. XLIII et XLIV) a donné la reproduction de cette châsse. Nous offrons un de ses émaux dans notre planche LXIV, tome III.

que celle des châsses que nous venons de décrire. Au lieu de reproduire un sarcophage, elle offre plutôt l'aspect d'une église dont la nef, surmontée d'un toit à deux versants, domine deux collatéraux recouverts d'une toiture inclinée. Le monument présente ainsi deux étages. La description détaillée que nous en ferions nous entraînerait beaucoup trop loin et n'en donnerait qu'une idée incomplète. De bonnes gravures peuvent seules le faire connaître à qui ne l'a pas vu (1) ; nous nous bornerons donc à le décrire succinctement. La façade principale, entièrement d'or, est divisée en trois parties. Dans l'étage inférieur, la Vierge, assise, tenant l'Enfant Jésus, occupe le centre sous une arcade plein cintre ; à droite de la Vierge, les trois rois mages présentent leurs offrandes au Sauveur ; derrière eux se tient un personnage, dans lequel M. l'abbé Bock croit reconnaître l'empereur Othon IV ; à gauche de la Vierge, on a représenté le baptême du Christ : chacun de ces groupes est placé sous une arcade trilobée. Les arcades sont ornées de pierres précieuses et portées par des colonnettes accouplées incrustées d'émail. L'étage intermédiaire, qui occupe l'espace compris entre les deux toits inclinés des collatéraux, est rempli par une grille enrichie de pierreries, à travers laquelle on aperçoit les reliques des trois mages. Dans l'étage supérieur, sous une arcade trilobée, on voit le Christ assis entre deux anges ; le pignon au-dessus est rempli par trois médaillons circulaires ; celui du centre contient le signe de la Rédemption, les deux autres renferment des bustes d'anges : toutes ces figures sont en haut-relief. Le soubassement et les différents listels qui bordent les rampants des toits de l'étage inférieur, et qui encadrent l'étage supérieur et le pignon, sont composés de petites plaques d'émail à ornements cloisonnés d'or, alternant avec des plaques chargées de pierres fines. Des camées antiques et des pierreries sont encore distribués dans les tympans des arcades du bas.

Les deux grands côtés ainsi que la façade postérieure sont d'argent doré et enrichis de pierreries et d'émaux. Chacun des grands côtés est orné, dans l'étage inférieur de six arcades trilobées, et dans l'étage supérieur de six arcades plein cintre ; toutes ces arcades, qui reposent sur de légères colonnettes accouplées, sont découpées dans un seul morceau de métal enrichi d'émaux champlevés (2). Les rinceaux et les ornements qui se détachent en or sur un fond bleu sont d'une variété infinie et d'une grande élégance ; dans quelques-uns on rencontre, au milieu d'enroulements d'un goût exquis, des figures spirituellement composées et d'un dessin tellement correct, qu'on pourrait les croire sorties de la main des meilleurs maîtres de la Renaissance. Les douze arcades de l'étage inférieur renferment des statuettes de prophètes, celles de l'étage supérieur les statuettes des douze apôtres. Toutes sont exécutées de ronde bosse par le procédé du repoussé ; elles se font remarquer par un modelé correct, des attitudes variées et savantes, une grande expression et une profondeur de sentiment qui dénotent un grand talent dans l'artiste inconnu qui les a faites.

La façade postérieure est d'une exécution moins parfaite : on y a représenté en figures de haut-relief la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean.

Les corps des trois mages, retrouvés par Hélène, la mère de Constantin, furent apportés

(1) Dans son ouvrage sur Cologne, *Das heilige Köln*, M. l'abbé Bock en a donné une description détaillée, accompagnée de gravures qui reproduisent le fronton principal et l'un des grands côtés.

(2) On trouvera la reproduction de quelques-uns de ces émaux dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XL à XLII.

à Constantinople, où ils étaient vénérés. Plus tard ils furent donnés à Eustargius, évêque de Milan. Lorsque Frédéric Barberousse s'empara de cette ville, il fit cadeau des reliques des trois rois à Renaud de Dassel, archevêque de Cologne (1159 † 1167), qui l'accompagnait. Celui-ci les déposa dans son église épiscopale. Philippe de Heinsberg, successeur de Renaud de Dassel, voulut les placer dans un riche reliquaire ; on le regarde généralement comme le donateur de la magnifique châsse que nous venons de décrire, mais M. l'abbé Bock (1) croit qu'elle fut donnée par Othon IV à l'occasion de son sacre (1198). On conçoit très-bien qu'un monument de cette importance et de cette valeur n'ait pu être exécuté que dans l'espace de plusieurs années, et il est fort possible que, commencée par l'archevêque Philippe de Heinsberg († 1191), la châsse des mages n'ait été terminée qu'après sa mort et à l'aide des dons de l'empereur Othon. Emportée au delà du Rhin, à l'époque de l'occupation des provinces rhénanes par l'armée française, la châsse avait été dépouillée d'une partie de ses ornements, mais elle a été restaurée ; seulement elle a subi une mutilation. Dans l'origine, chacun des grands côtés offrait sept arcades, une arcade a été supprimée lors de la restauration. On assure que dans son état actuel ce chef-d'œuvre d'orfévrerie vaut encore 2 millions de thalers (7 400 000 francs).

Si nous nous sommes étendu peut-être avec prolixité sur la description des châsses, c'est qu'elles ont été conservées en très-grand nombre, et que parmi les monuments religieux il n'en est pas qui fassent mieux connaître le mérite des orfévres du douzième siècle et la variété des connaissances qu'ils possédaient. Cependant ces artistes produisirent aussi beaucoup de pièces d'une moindre importance, dans l'exécution desquelles ils ne déployèrent pas moins de talent que dans les châsses ; seulement ces pièces, à cause de leur petit volume, se sont prêtées plus facilement à la transformation, lorsque, dans les siècles suivants, et surtout au seizième, le goût prit une autre direction et prescrivit d'autres formes. Les églises catholiques d'Allemagne conservent néanmoins des calices, des croix, des couvertures de livres saints, des chandeliers, des encensoirs, qui appartiennent au douzième siècle. En outre des pièces que nous avons déjà citées, nous indiquerons ici quelques-unes de celles qui ont été reproduites par la gravure :

1° Le calice de l'abbaye de Weingartein en Souabe (2), qui porte la signature de son auteur, Magister Cuonradus de Huse.

2° Une très-belle croix de cuivre doré avec des parties émaillées, appartenant au trésor de la cathédrale de Cologne, et quelques autres pièces des églises de cette ville publiées par l'abbé Bock (3).

3° Le délicieux pied portant la croix byzantine qui appartient aux religieuses de Notre-Dame à Namur : il est de métal fondu et ciselé, et de forme triangulaire ; les pieds sont formés par des dragons ailés ciselés en relief. M. Didron en a publié une excellente gravure avec une notice intéressante (4).

4° Un très-beau pied de croix provenant de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, et

(1) *Das heilige Köln.* Leipzig, 1858, p. 37.
(2) D'Agincourt, *Hist. de l'art*, Sculpt., pl. XXIX, t. III, p. 25.
(3) *Das heilige Köln.* Leipzig, 1859.
(4) *Annales archéol.*, t. V, p. 318.

appartenant au musée de cette ville. Ce joli monument, de trente et un centimètres et demi de hauteur sur vingt-deux centimètres et demi de diamètre à la base, se compose d'un pilier carré supporté par une base hémisphérique et qui a pour couronnement un chapiteau où se trouvent quatre figures à mi-corps reproduisant les quatre éléments. Les quatre évangélistes sont assis au-dessous de la base, en face de chacun des angles du pilier, et, au-dessus d'eux, sont placées les figures symboliques de l'aigle, du lion, du bœuf et de l'ange. Toutes ces figures de ronde bosse sont très-remarquables par la correction du modelé, la justesse de l'expression et la finesse de l'exécution. La base hémisphérique et chacune des faces du pilier sont décorées d'émaux champlevés reproduisant des scènes de l'Ancien Testament; nous en parlerons plus loin, en traitant de l'émaillerie (1). M. Deschamps de Pas, dans la notice dont il a accompagné la publication qu'il a faite de ce monument (2), tout en reconnaissant à certains caractères l'art du douzième siècle, s'étonne qu'on ait pu à cette époque produire des statuettes aussi parfaites, et il serait tenté d'en reporter l'exécution au treizième : mais il faut faire attention que l'art au douzième siècle était plus avancé en Allemagne qu'en France et en Italie; les monuments que nous venons de signaler ont trop bien démontré au surplus toute la science des orfévres allemands de cette époque dans les arts plastiques pour qu'on puisse conserver le moindre doute sur la provenance du pied de croix de Saint-Bertin. Elle est démontrée d'ailleurs par le K avec lequel l'artiste des bords du Rhin a écrit le nom de Caleb sur l'un des émaux.

5° Un crucifix de cuivre fondu et ciselé, qui, après avoir appartenu à la collection Debruge-Duménil, était passé dans celle du prince Soltykoff (3). La croix, formée de troncs d'arbres non équarris et seulement ébranchés, est portée sur un nœud découpé à jour, au-dessus duquel sont assis les archanges Michel, Raphaël et Gabriel, sur une espèce de bouclier étendu sur trois pattes de lion qui servent de pieds. Ce monument a été publié par M. Didron, avec une excellente notice (4). Maintenant que nous avons pris une plus ample connaissance des œuvres des orfévres allemands, nous croyons devoir reporter la confection de ce crucifix au commencement du douzième siècle, et non à la fin, comme nous l'avions pensé dans la description que nous en avions autrefois donnée (5). Les figures ont un grand caractère, le modelé n'est pas sans correction ; mais la rudesse de la sculpture ne permet pas de classer ce monument à côté des belles œuvres produites par les orfévres de l'époque de Frédéric I[er] et d'Othon IV.

6° La croix de l'abbaye de Clairmarais, que possède aujourd'hui l'église Notre-Dame de Saint-Omer, est un des monuments les plus remarquables de l'orfévrerie du moyen âge, au point de vue de la pureté du dessin des figures qui y sont gravées et niellées. Cette croix (6) à double traverse a soixante-cinq centimètres de hauteur; la longueur de la

(1) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § II.

(2) *Annales archéol.*, t. XVIII, p. 5. Ce pied de croix y est reproduit dans son ensemble et dans ses détails par deux excellentes gravures de M. Gaucherel.

(3) N° 332 de la *Description de la collection Debruge*; n° 95 du Catalogue de vente de la collection Soltykoff. Ce crucifix a été acheté à cette vente moyennant 2260 francs, par M. Webb, amateur anglais.

(4) *Annales archéologiques*, t. III, p. 357.

(5) *Description de la collection Debruge.* Paris, 1847, p. 480.

(6) On trouvera dans les *Annales archéologiques* (t. XV, p. 1) une gravure de l'ensemble de la partie supérieure de la croix, et (tome XIV, p. 285 et 373) trois planches de détails des nielles de cette partie.

première traverse est de trente centimètres, celle de la seconde est de trente-quatre. Elle est formée de feuilles d'argent doré ou niellé appliquées sur une âme de bois ; les six bras sont terminés par une sorte de fleuron lancéolé d'une grande élégance, et elle est bordée sur tout son contour, comme un grand nombre de monuments byzantins que nous avons cités plus haut, d'un cordonnet perlé. La face antérieure était décorée de trois petites croix à branches égales, taillées dans des morceaux de la croix du Christ. Celle qui occupe le centre, de quarante-trois millimètres de longueur, subsiste seule aujourd'hui ; les deux autres, qui n'avaient que vingt-sept millimètres, ont disparu. Tout le surplus du champ de cette face est enrichi de pierres fines cabochons, parmi lesquelles on remarque, au-dessus de l'emplacement qu'occupait l'une des petites croix de bois, un morceau de fer serti comme les pierres fines. Ce fer était sans doute une relique, et M. Deschamps de Pas suppose que c'est un fragment des clous qui attachèrent le Christ à la croix. La croix de Clairmarais était donc un reliquaire de la vraie croix. La face postérieure est enrichie de nielles d'un dessin très-correct et dont la gravure est d'une exécution pleine de délicatesse. Au centre de la première traverse, on voit, dans un médaillon ovale, le Christ assis, ayant les deux mains levées, et bénissant de la droite ; plus bas, sur la grande traverse, le Christ en croix ; au-dessous, et dans un médaillon circulaire, la figure d'Adam sortant du tombeau. Les fleurons de la grande traverse offrent, dans l'un la figure de la Vierge, dans l'autre celle de saint Jean ; les fleurons des autres bras de la croix contiennent chacun la figure de l'un des évangélistes. Ces figures sont renfermées dans des médaillons circulaires, sur la bordure desquels on lit le nom et la qualité des personnages représentés : nous ferons remarquer le double W du mot *ewangelista* qui suit les noms de saint Marc et de saint Luc, ce qui indique déjà un ouvrage allemand. La bordure intérieure des fleurons porte aussi des inscriptions qui se réfèrent au personnage dont la figure est reproduite. Sur le haut de la hampe et sur la petite traverse, l'artiste a gravé et niellé des rinceaux d'une grande élégance, où l'on doit surtout remarquer les pommes de pin si généralement usitées dans l'ornementation de l'orfèvrerie de l'école rhénane au douzième siècle. Sur tout le surplus de la hampe et dans les fleurons, l'artiste a gravé des branchages chargés de feuilles légères d'une exquise délicatesse.

A quel art et à quelle époque la croix de Clairmarais appartient-elle? Dom Bertin de Wissery, historien de l'abbaye de Clairmarais, pensait que cette croix-reliquaire provenait d'un don fait à l'abbaye par Thierry d'Alsace, son fondateur, qui avait accompli quatre fois le voyage de la terre sainte, ou bien par son fils Philippe, ou bien encore par Sibylle, sa mère, qui était fille du roi de Jérusalem et cofondatrice du monastère. M. Deschamps de Pas, qui a donné une excellente monographie de ce précieux bijou, repousse l'opinion de dom Bertin de Wissery, qui tendrait à en reporter l'exécution au commencement du douzième siècle. « Nous avons ici du treizième pur et de la plus belle époque, dit le savant » archéologue ; l'inspection des dessins suffit pour prouver combien l'appréciation de » l'écrivain de l'abbaye est erronée. Nous avons sous les yeux un travail de notre pays, et » non un travail byzantin, comme pourrait le faire croire la forme du reliquaire en double » croix (1). »

(1) *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 291.

Nous pensons que dom Bertin et M. Deschamps de Pas ont tous deux raison, en appliquant ce que dit l'un à la croix originaire et à la face antérieure, et ce que dit l'autre aux belles gravures niellées qui décorent la face postérieure de la croix. Expliquons-nous. Il est constant, ainsi que le reconnaît M. Deschamps de Pas, que la forme à double traverse d'une croix, lorsqu'elle est employée surtout comme reliquaire de la vraie croix, dénote tout d'abord un monument byzantin (1). C'est ainsi que sont faites les croix byzantines de Limbourg et de Namur (2), qui sont, comme la croix de Clairmarais, des reliquaires de la vraie croix du Christ. Celle que possédait la sainte Chapelle de Paris était dans la même forme (3). Mais indépendamment de la forme générale et de la destination de la croix de Clairmarais, nous trouvons dans le caractère de l'orfévrerie d'autres indications d'un travail byzantin : les fleurons lancéolés, le cordonnet granulé qui borde tout le contour de la croix, et la disposition de chatons sur la face principale. Il est constant pour nous que la relique a été rapportée de l'Orient par les donateurs. Mais cette croix, comme toutes les autres croix-reliquaires, était renfermée dans un écrin; la face postérieure n'avait donc reçu aucune décoration ; de plus, suivant les usages de l'Eglise grecque, la croix ne portait pas de représentation du Christ. A la fin du douzième siècle ou dans les premières années du treizième, on voulut sans doute élever la croix sur un pied, afin de la présenter à l'adoration des fidèles, et c'est alors qu'on aura fait exécuter sur la face postérieure, non décorée en Orient, ces ravissantes figures niellées, qui en sont aujourd'hui le plus beau et le plus curieux ornement. Il n'était pas difficile de trouver alors un artiste capable de les exécuter, et nous pouvons presque l'indiquer. En effet, les jolis feuillages qui décorent la hampe de la croix et les médaillons ne sont pas communs ; ce n'est pas là une œuvre banale : ils ne sont pas dans le caractère de ce qu'on faisait ordinairement en France au douzième siècle ; mais on les retrouve fidèlement reproduits dans la châsse des rois mages de Cologne, dont nous venons de faire la description. Sur cette châsse, les jolis feuillages auxquels sont mêlées des figurines d'un style délicieux, sont épargnés en or sur un fond d'émail bleu (4) ; dans la croix de Clairmarais, les figures dorées se détachent sur un fond noir ; mais la gravure a été faite dans les deux monuments par un artiste de la même école, et peut-être bien par le même artiste. Ainsi la croix de Clairmarais est une croix orientale, à laquelle des artistes de l'école rhénane, à la fin du douzième siècle, sont venus ajouter une splendide ornementation.

7° Deux encensoirs très-curieux appartenant à la cathédrale de Trèves, qui répondent jusqu'à un certain point aux indications données par le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium Schedula*, pour l'ornementation de ces instruments (5).

Nous ne devons pas terminer ce qui a rapport à l'orfévrerie allemande du douzième siècle, sans signaler un très-beau monument que possède l'église de Saint-Denis près Paris. C'est un retable de cuivre repoussé et émaillé, qui fut rapporté de Coblentz pendant les

(1) Voyez plus haut, chap. II, § v, art. 7, p. 346.

(2) Elles sont décrites chap. II, § v, art. 3 et 4, p. 324 et 330.

(3) Ce beau bijou byzantin a été détruit en 1793; mais il a été reproduit par Jérôme Morand dans l'*Histoire de la sainte Chapelle du Palais* (Paris, 1790), et, d'après cet auteur, dans les *Annales archéologiques*, t. V, p. 326.

(4) Voyez les gravures qui en sont données dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XL, XLI et XLII.

(5) *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 110 et 111.

guerres de la Révolution. Ce retable a deux mètres seize centimètres de longueur sur cinquante-neuf centimètres de hauteur, non compris l'arcade centrale qui est plus élevée. Au sommet, sous cette arcade, est représenté le Christ en buste, bénissant de la main droite à la manière grecque et tenant de la main gauche le livre des Évangiles. Au-dessous de lui sont rangés, assis, les douze apôtres. La tête de chaque apôtre porte un nimbe en émail incrusté, enrichi de dessins d'or. Toutes ces figures, d'une grande pureté de style, sont de ronde bosse, de cuivre doré très-mince (1).

Le cul-de-lampe du chapitre où nous traitons du Mobilier religieux (tome III) reproduit un reliquaire de petite proportion, qui doit provenir de l'école de Cologne de la fin du douzième siècle ; il est traité dans le style des belles châsses que nous avons décrites.

II

Douzième siècle en France. — Orfévrerie de Suger.

L'orfévrerie, que nous avons vue fort en honneur en France au onzième siècle, ne le fut pas moins au douzième ; cependant il n'est peut-être pas de pays en Europe plus pauvre que le nôtre en monuments de l'orfévrerie du moyen âge ; il n'en est pas où le goût du changement, les guerres nationales et les commotions religieuses et sociales aient porté de plus rudes coups aux œuvres de cet art : nous serons donc obligé d'avoir souvent recours aux récits des chroniqueurs et aux inventaires anciens, pour donner un aperçu de l'histoire de l'orfévrerie en France durant cette période.

On voit par les chroniques que les églises et les grands monastères continuaient à s'enrichir de pièces d'orfévrerie d'un grand prix, et que le talent des orfévres était principalement employé, comme dans le siècle précédent, à l'exécution des vases sacrés et des instruments du culte. Ainsi Théodoric, abbé du monastère de Saint-Trond, dans le diocèse de Liége, après avoir reconstruit son église en 1102, l'enrichissait d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait un crucifix de cuivre doré élevé sur un pied d'un admirable travail, où se trouvaient reproduits les quatre évangélistes (2). Lambert, abbé de la célèbre abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, en réédifia l'église, et, de même que Théodoric, la dota de tous les instruments nécessaires au culte ; mais, plus riche sans doute que celui-ci, il y comprenait une croix d'or d'un très-beau travail, un évangéliaire revêtu d'une couverture d'or rehaussée de pierres précieuses, et trois parements d'autel, dont un d'or (3). Gérard, évêque d'Angoulême († 1136), enrichissait aussi son église de très-belles pièces d'orfévrerie (4).

De tous les prélats qui protégèrent en France, au commencement du douzième siècle, l'art de l'orfévrerie, il n'en est aucun qui mérite autant d'être cité que Suger, abbé de Saint-Denis (1122 † 1152), ministre de Louis le Gros et régent du royaume sous Louis VII.

(1) M. Viollet-le-Duc a donné la gravure de l'ensemble du retable et celle de l'une des figures dans le *Dictionnaire du mobilier français*, Meubles, p. 234.

(2) Rodulfus, *Gesta abb. Trudonensium*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. VII, p. 398.

(3) *Cartularium Sithiense*, publié par Guérard. Paris, 1840, p. 275.

(4) *Historia episcop. Engolismensium*, ap. Labbe, *Nova Bibl. mss. lib.*, t. II, p. 260.

Les soins de l'administration de l'État ne l'empêchèrent pas de s'occuper des arts, dont il fut le plus ardent protecteur. Appliquant à lui seul l'austérité que prêchait saint Bernard, il ajouta au trésor de son église abbatiale une quantité d'objets précieux et fit réparer ceux qui y existaient déjà. Si, dans la position élevée où Suger se trouvait placé, il n'avait pas su résister aux censures exagérées de saint Bernard, c'était fait assurément en France de tous les arts, dont les germes auraient été étouffés, puisque avec l'esprit et les mœurs de son temps, l'Église seule pouvait en faciliter le développement. Mais Suger puisait dans une ardente piété son goût pour l'embellissement de la maison du Seigneur : « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui semblera, dit-il dans le livre qu'il a laissé » sur les actes de son administration (1) ; quant à moi, j'avoue que je me complais dans » cette opinion que plus les choses ont de prix et plus elles sont précieuses, plus il y a » d'obligation de les consacrer au service du Seigneur. Si, dans l'ancienne loi, les com- » mandements de Dieu et les ordres des prophètes prescrivaient l'emploi de coupes et de » bassins d'or pour faire les libations et recevoir le sang des boucs, des veaux et des » génisses offerts en sacrifice, à plus forte raison devons-nous consacrer l'or, les pierres » précieuses et les matières les plus rares aux vases destinés à recevoir le sang de Jésus- » Christ. » Suger continue sur ce ton, et réfute les arguments élevés en faveur de la pauvreté du culte. C'est en vain, ajoute-t-il, qu'on nous objecte qu'il suffit de porter à l'oblation une âme sainte, un cœur pur, une intention droite. Sans doute ce sont là les conditions essentielles du sacrifice, et rien ne pourrait en tenir lieu ; mais pourquoi ne pas tout rendre à Celui de qui nous tenons tout, et pourquoi faire notre part plus grande que la sienne dans le partage des biens terrestres que nous devons à sa bonté ?

Suger mit ces préceptes en pratique, et après avoir réédifié l'église abbatiale de Saint-Denis, il s'occupa d'en augmenter magnifiquement le mobilier. Quelques pièces subsistent encore de celles dont Suger fit hommage à son église. Il en est deux qui appartiennent à l'orfévrerie française ; elles sont conservées au Musée du Louvre. La première est un vase de cristal de roche monté en argent doré (2). Le col et le pied sont enrichis de pierres fines et de perles liées entre elles par des filigranes d'un joli dessin et d'une extrême délicatesse. La reproduction que nous donnons de ce vase dans notre planche XXXII suffira pour le faire apprécier (3). La seconde est un vase de porphyre rouge antique (4), que l'abbaye de Saint-Denis possédait depuis longtemps renfermé dans un écrin. Suger le fit monter en vermeil, sous la forme d'un aigle, pour y renfermer des reliques : la tête et le long cou de l'oiseau figurent le col du vase, et les ailes servent d'anses. La tête a un grand caractère, et la ciselure est d'un fini achevé. Sur le collet de métal du vase, on lit ces deux vers latins de Suger :

Includi gemmis lapis iste meretur et auro ;
Marmor erat, sed in his marmore carior est (5).

(1) SUGERII *Liber de rebus in administratione sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Historiæ Francorum scriptores*, t. IV, p. 346.

(2) N° 27 de la *Notice du musée des souverains*, par M. BARBET DE JOUY.

(3) Voyez à la fin de ce volume, au SUPPLÉMENT A L'EXPLICATION DES PLANCHES, quelques détails sur l'inscription gravée sur le pied du vase.

(4) N° 248 de la *Notice des gemmes et joyaux*, par M. BARBET DE JOUY.

(5) « Cette pierre mérite d'être enchâssée dans les pierreries et dans l'or ; c'était un marbre, mais ce qu'il renferme est bien plus précieux que le marbre. »



Vase en Cristal de roche [illegible]

On verra une reproduction de cette belle pièce dans le *Dictionnaire du mobilier français* de M. Viollet-le-Duc (1).

Les pièces les plus importantes que fit faire Suger ont péri depuis longtemps, mais nous pouvons en restituer quelques-unes d'après ce qu'il en dit, et surtout d'après l'inventaire du trésor de Saint-Denis, dont la première rédaction remonte au quinzième siècle, à une époque où les objets existaient encore (2).

Aussitôt que le chevet de l'église de Saint-Denis eut été consacré, en 1144, Suger avait fait élever au fond de l'abside un tombeau pour y déposer les restes de saint Denis et de ses deux compagnons, qui avaient été renfermés dans des coffres d'argent du temps de Dagobert, et qui reposaient depuis cette époque dans une chapelle étroite située dans un lieu retiré de l'église (3). Le tombeau se composait d'un soubassement au-dessus duquel s'élevaient huit piliers carrés de deux pieds et demi de haut, portant une large assise plate qui formait couverture, le tout de marbre noir. Entre les piliers, se trouvaient huit panneaux de treillis de cuivre décorés de feuillages. L'intérieur était voûté et la voûte revêtue de lames de cuivre doré. La longueur du tombeau était de huit pieds, sa largeur de sept (4). C'est dans l'intérieur de ce tombeau que furent placés les trois coffres d'argent renfermant les restes des trois martyrs ; ils entraient en partie sous un autel appliqué sur le devant du tombeau. L'autel était de porphyre ; le dessus était couvert d'or fin et enrichi de pierres précieuses. Chacun voulut contribuer à l'embellissement de son parement. Les rois et les princes livrèrent à Suger pour cet objet leurs joyaux les plus précieux, les évêques se dépouillèrent de leur anneau pastoral. Les hyacinthes, les émeraudes, les rubis, les saphirs, les perles, affluaient de toutes parts, et l'argent ne manquait pas. Toutes ces magnificences servirent à composer un devant d'autel couvert de pierreries : quarante-deux marcs d'or étaient entrés dans ce travail ; cinq autres marcs furent consacrés à l'embellissement des sarcophages des saints martyrs (5).

Au-dessus de l'assise supérieure de marbre qui couvrait leur tombeau, on éleva plus tard une châsse de cuivre émaillé qui renfermait trois sarcophages couverts d'or. Ces sarcophages ne contenaient aucune relique, et ne faisaient que rappeler aux yeux des fidèles la présence des corps-saints qu'on ne pouvait apercevoir qu'à travers les grillages disposés entre les piliers de marbre noir. Suger ne parle pas de cette châsse de cuivre émaillé dans son livre sur les actes de son administration ; on doit en conclure qu'elle n'avait été exécutée que postérieurement à l'année 1147, date de cet écrit (6). Il y a tout lieu de supposer qu'elle fut l'œuvre des orfèvres émailleurs de l'école rhénane, appelés de la Lotharingie pour exécuter la colonne de bronze enrichie d'émaux qui devait porter une

(1) Au mot Reliquaire (t. I, p. 225). Cette pièce d'orfèvrerie a quarante-trois centimètres de hauteur.

(2) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. 2, p. 246, une note sur ce précieux inventaire.

(3) Sugerii *Liber de consecratione ecclesiæ,* ap. Duchesne, *Historiæ Franc. script.*, t. IV, p. 357.

(4) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis,* déjà cité, fol. 172.

(5) Sugerii *De rebus in administr. sua gest.*, ap. Duchesne, t. IV, p. 344.

(6) C'est dans un chapitre tenu la vingt-troisième année de son gouvernement de l'abbaye, c'est-à-dire en 1145, qu'on engagea Suger, selon qu'il le rapporte lui-même, à écrire l'histoire de son administration. Comme il y parle de la consécration de son crucifix d'or par le pape Eugène, lorsqu'il vint à Saint-Denis pour les fêtes de Pâques de 1147 (*l'Art de vérifier les dates*, p. 286), et qu'on ne rencontre, dans son livre *De rebus in administratione sua gestis*, aucun fait postérieur à celui-ci, il est à croire que ce fut très-peu de temps après qu'il le rédigea.

croix d'or, objet de prédilection de Suger, dont nous allons parler. La description de la châsse n'occupe pas moins de douze folios (1) dans l'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, et elle n'est pas toujours très-claire. Nous allons en donner une analyse aussi succincte que possible.

Comme celle des rois mages de Cologne, la châsse de Saint-Denis présentait la forme d'une église composée d'une nef élevée, surmontée d'un toit à deux versants, et de deux collatéraux beaucoup plus bas que la nef, recouverts d'une toiture inclinée. La nef centrale, de deux pieds et demi de largeur, était percée sur ses deux façades d'une arcade plein cintre, supportée par des piliers de six pieds et demi de hauteur, ayant base et chapiteau; au-dessus de l'arcade s'élevait le pignon triangulaire de la toiture ; les deux collatéraux étaient percés d'une arcade portée par des colonnettes de deux pieds et demi. Chacun des grands côtés latéraux de la châsse était décoré, savoir : dans la partie supérieure qui surmontait les bas côtés, de sept colonnettes (2) à base et chapiteau romans, et dans la partie inférieure, c'est-à-dire sur les bas côtés, de sept arcades portées par huit colonnettes incrustées d'émail. Le tympan de chacune de ces arcades était rempli par un émail de forme ronde, et toute la partie droite au-dessous par un bas-relief d'or. Les sujets des quatorze bas-reliefs étaient tirés de la vie de saint Denis. Des anges exécutés également en or occupaient les espaces triangulaires entre les arcs. Le soubassement du monument, sa toiture et ses diverses faces, étaient bordés de listels d'émail. La toiture de la nef était surmontée d'une crête à quatorze branches (ce sont les termes de l'inventaire), dont huit portaient des boules de cuivre doré et les autres des boules de cristal (3).

On retrouve, comme on le voit, dans les dispositions architecturales, de même que dans l'ornementation de la châsse de Saint-Denis, l'ornementation et l'architecture des grandes châsses produites en si grand nombre, au douzième siècle, dans les provinces rhénanes, et cette coïncidence vient encore à l'appui de la supposition que les orfévres lorrains appelés par Suger en auraient été les auteurs.

Les trois compartiments de la châsse, c'est-à-dire la nef et les deux collatéraux, étaient remplis dans toute leur longueur par trois cercueils en forme de longs coffres quadrangulaires à couvercles triangulaires, dont les pignons étaient surmontés, sur la face antérieure du côté de l'autel, de croix chargées de pierres fines. La croix du cercueil du milieu était d'or, les deux autres d'argent doré. La toiture du cercueil du milieu était aussi d'or, et les deux autres d'argent doré ; on y voyait des figures exécutées en haut-relief (en demi-bosse, comme dit l'inventaire). Les pignons antérieurs et postérieurs des cercueils étaient d'or ou d'argent doré, enrichis de figures en relief, de pierres fines, de camées et d'émaux. Sur le devant du cercueil à gauche, on remarquait, au centre, une croix et un crucifix d'émail cloisonné ; aux quatre angles, des émaux qui reproduisaient les figures des évangélistes ;

(1) Du folio 173 au folio 185.

(2) On lit *colombettes* dans l'inventaire et dans Doublet, qui l'a copié ; mais nous croyons qu'il faut lire *colonnettes* ; les mots « à base et chapiteau d'ancienne façon », qu'on lit dans l'inventaire, semblent le prouver.

(3) M. Viollet-le-Duc a donné dans son *Dictionnaire de l'architecture* (t. II, p. 25) une restitution de cette châsse. Le savant architecte en a reproduit parfaitement la forme générale; mais, n'ayant eu à sa disposition que la description incomplète et fautive de Doublet, il a été obligé d'en inventer l'ornementation, qui se trouve très-différente de celle dont on a la description dans l'inventaire de Saint-Denis.

au-dessus des bras de la croix, deux émaux offrant des figures d'anges, et au-dessous deux autres émaux avec celles de la Vierge et de saint Jean, le tout sous une arcade soutenue par deux piliers couverts d'émaux cloisonnés. Le devant du cercueil à droite avait une décoration en émaux cloisonnés à peu près semblable ; seulement, sous les bras de la croix, on trouvait deux émaux reproduisant des hommes tenant, l'un l'éponge et l'autre la lance. Il est évident qu'on avait tiré du trésor de l'abbaye, pour la décoration de ces sarcophages, tout ce qu'il possédait de pierres fines et d'émaux, parmi lesquels se trouvaient, comme on le voit, des émaux cloisonnés dont la perfection pouvait remonter à plusieurs siècles et qui devaient avoir été rapportés de l'Orient au retour des croisades. Au-dessus du cercueil du milieu, on lisait cette inscription en lettres romaines, disposée en trois lignes : HIC HABENTUR FELICITER CORPORA MARTIRUM DIONISII, RUSTICI ET ELEUTHERII. PAX ET VITA FACIENTI. AMEN. Au derrière du même cercueil, cette autre inscription : FECIT UTRUMQUE LATUS, FRONTEM TECTUMQUE SUGERUS, ce qui indique bien que Suger fit exécuter la châsse comme le tombeau.

Suger, voulant ensuite élever une croix sur l'emplacement où les corps des trois saints martyrs avaient reposé depuis le règne de Dagobert, fit venir de différents pays les artistes les plus habiles, et leur en confia l'exécution, en leur livrant quatre-vingts marcs d'or pur. Mais il avait employé tant de pierres fines dans le parement de l'autel appliqué contre le tombeau de saint Denis, qu'elles commençaient à lui manquer ; il n'avait pu s'en procurer qu'un petit nombre : aussi regarda-t-il comme un miracle l'offre qui lui fut faite inopinément par deux abbayes de l'ordre de Cîteaux et par l'abbaye de Fontevrault, de lui céder moyennant quatre cents livres, somme très-considérable pour le temps, mais bien inférieure, dit Suger, à la valeur véritable, une grande quantité d'hyacinthes, de saphirs, de rubis, d'émeraudes et de topazes que ces abbayes tenaient de la magnificence de Thibaut II, comte de Champagne et de Blois. Ces pierres avaient été données à ce prince par son oncle, le roi d'Angleterre Henri I[er], et il les avait reçues par les mains de son frère Étienne, qui avait succédé à celui-ci. Suger put donc livrer à ses orfévres une grande quantité de pierres fines de diverses espèces pour l'ornementation de la croix. Quant à la colonne qui devait la supporter, il voulut qu'elle fût revêtue de tableaux d'émail champlevé sur cuivre, genre de travail qui n'avait pas encore été exécuté en France. En conséquence il fit venir de la Lotharingie des orfévres-émailleurs qui travaillèrent à cette colonne pendant deux années, au nombre tantôt de cinq, tantôt de sept (1).

A ces détails que Suger a donnés dans son écrit sur les actes de son administration, il n'ajoute que quelques mots sur les sujets qu'il fit reproduire, tant en bronze qu'en émail, sur la colonne. L'inventaire du trésor de Saint-Denis contient, il est vrai, une description très-minutieuse de ce monument (2), mais cette description n'est pas toujours très-claire, et son obscurité est encore augmentée par l'incorrection de la seule copie qui en soit arrivée jusqu'à nous. Cependant, à l'aide de ces deux documents et de l'histoire de l'abbaye de Saint-Denis, écrite par Doublet, nous allons présenter à nos lecteurs la restitution de ce magnifique monument d'orfévrerie et d'émaillerie, et, pour rendre notre description

(1) SUGERII *Liber de reb. in administr. sua gest.*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 345.
(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, déjà cité, du fol. 168 au fol. 171.

plus intelligible, nous avons fait faire un dessin du monument tel que nous le comprenons, et nous en offrons la gravure à nos lecteurs à la fin de ce volume, dans le cul-de-lampe du Supplément aux explications des planches.

L'inventaire nous apprend en premier lieu que la croix ne fut pas élevée sur l'emplacement de l'ancienne sépulture de saint Denis, comme Suger l'avait voulu d'abord, mais bien entre le grand autel érigé au delà de la croisée, dans la première travée du sanctuaire, et l'autel consacré aux trois saints martyrs, qui était appliqué contre leur tombeau. L'emplacement qui fut donné à la croix étant indiqué, commençons notre restitution par la colonne qui la portait.

Cette colonne-pilier se composait d'un fût carré reposant sur un piédestal que supportaient quatre pieds figurant des dragons ; elle était surmontée d'un chapiteau historié.

Sur le piédestal, aux quatre angles du pilier, étaient assises les figures des évangélistes, ayant à leurs pieds leurs symboles, l'aigle, le lion, l'ange et le bœuf, le tout exécuté de ronde bosse en bronze doré.

Quatre feuilles en bronze doré qui se déployaient entre les figures des évangélistes servaient de base au fût carré de la colonne. L'astragale de la partie supérieure était remplacé par un filet de six bandes d'émail alternant avec autant de bandes de métal chargées de pierres fines.

Sur la corbeille du chapiteau, on avait reproduit, au milieu des feuillages, quatre figures de prophètes portant leurs regards vers la croix ; ils étaient exécutés, comme les évangélistes, en bronze doré. Le tailloir sur lequel reposait la croix d'or était orné de douze émaux.

La décoration du fût carré de la colonne mérite une mention toute particulière. Voici les seules notions que nous possédons sur ce point : « La colonne qui porte la sainte image, » dit Suger, est émaillée avec une grande délicatesse de travail et offre l'histoire du Sau- » veur, avec la représentation des témoignages allégoriques tirés de l'ancienne loi. » L'inventaire du quinzième siècle, un peu plus détaillé, s'exprime ainsi : « Le dit pilier (1) » garny sur chacun carré dix-sept esmaulx de cuivre doré à plusieurs personnages. Entre » lesdits esmaulx, aussi à chacun carré, seize autres carrés et deux demy aussi de cuivre » doré, garnis ensemble de vingt-sept cassidoines, onze cornalines, six agates, un ca- » mahieux à face d'homme, cinq onisses, sept amatistes, quatre grenats, six jaspes, et une » prisme d'émeraude, et le reste nacles, cristaux, verres et une turquoise d'Espagne. » Enfin, Doublet, qui écrivait en 1624, avant la démolition de la colonne, dit : « Les orfévres » lorrains firent aussi le pilier pour soutenir ladite croix et le crucifix avec son chapiteau, » et le pied qu'ils garnirent de quatre belles figures de cuivre bien dorées, représentant les » quatre évangélistes : et ledit pilier, de toutes parts, depuis le haut jusques au bas, fut » revestu de très excellens esmaux de cuivre, contenant l'histoire de notre Sauveur, avec » des témoignages des allégories de la foy ancienne, ouvrage élabouré parfaitement » beau (2). »

Ainsi il résulte, de ces documents bien compris, qu'il y avait sur chaque face de la

(1) La copie défectueuse des Achives porte à tort *pied* au lieu de *pilier;* mais à la phrase suivante on lit : « ... la croix » étant sur ledit pilier... »

(2) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France.* Paris, 1625, p. 251.

colonne-pilier dix-sept émaux carrés, en tout soixante-huit tableaux d'émail qui reproduisaient, indépendamment de la vie et de la passion du Christ, les scènes de l'Ancien Testament qui avaient annoncé allégoriquement la venue, la passion et la mort du Sauveur, comme celles de Moïse frappant le rocher, d'Isaac portant sur ses épaules le bois destiné au sacrifice, et du serpent d'airain, sujets très en vogue au douzième siècle et que l'on trouve représentés sur plusieurs monuments de cette époque, notamment sur le pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin, qui, à quelques différences près, reproduit en petit les dispositions de la colonne de Suger (1). Nos documents constatent encore qu'il y avait entre les émaux, sur chacune des faces de la colonne, seize plaques carrées de métal chargées de pierreries et deux demi-plaques également gemmées.

Mais comment étaient disposés sur chacune des faces de la colonne les dix-sept émaux carrés, et les plaques et demi-plaques de métal gemmé qui les séparaient? Quelle pouvait être la hauteur de la colonne ? Les renseignements nous manquent complétement sur ces deux points, et nous en sommes réduit aux suppositions. Voici celles qui nous paraissent présenter quelque probabilité.

Le nombre impair des émaux établit qu'il y avait un émail au milieu du fût de la colonne ; nous supposons donc que sur les dix-sept émaux il y en avait un principal d'un pied carré (2), et que les seize autres, ainsi que les seize plaques de métal gemmé, avaient la moitié de cette dimension. Au centre de la colonne se trouvait donc le grand émail d'un pied de haut ; au-dessus étaient disposées quatre plaques de métal gemmé, qui, réunies, formaient ensemble un carré d'un pied, comme le grand émail central. Au-dessus de cette plaque quaternaire de métal gemmé, quatre émaux également réunis pour former un carré de même dimension ; au-dessus de ces quatre émaux, quatre autres plaques de métal gemmé, réunies comme les premières ; puis au-dessus encore, quatre émaux présentant aussi par leur réunion un carré d'un pied de côté. Enfin, pour séparer cette dernière plaque quaternaire d'émaux de l'astragale de la colonne, on avait placé une bande de métal gemmé de six pouces de hauteur sur un pied de largeur (l'un des demi-carrés de cuivre doré de l'inventaire), ce qui complétait la décoration de la partie supérieure du fût, dans laquelle on trouvait ainsi, au-dessus du grand émail central, huit émaux et huit plaques carrées de six pouces, et une plaque de métal gemmé formant par sa dimension la moitié d'une plaque quaternaire. En répétant au-dessous du grand émail central les mêmes dispositions pour l'ornementation de la partie inférieure du fût, on retrouve exactement les dix-sept émaux, les seize plaques et les deux demi-plaques de métal énoncés dans l'inventaire.

La superposition des émaux, des plaques et des demi-plaques, telle que nous venons de l'indiquer, fournissait une hauteur de dix pieds pour le fût de la colonne. Si à la largeur d'un pied du grand émail et des plaques quaternaires d'émaux et de métal, nous ajoutons de chaque côté un listel d'un pouce six lignes, formant bordure et arête dans toute la hauteur du fût, nous donnons à ce fût une largeur de quinze pouces, qui est en proportion avec la hauteur de la colonne. En donnant un pied neuf pouces de hauteur au chapiteau,

(1) Voyez plus haut, page 405. On en trouvera deux belles gravures dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 1.

(2) Les émaux de la toiture de la châsse de Deutz ont trente centimètres de diamètre.

y compris l'astragale, autant à la base et au piédestal réunis, et un pied aux dragons, nous attribuons ainsi quatorze pieds six pouces (quatre mètres soixante et onze centimètres) à la hauteur totale de la colonne. Cette hauteur est en proportion avec la grande croix qu'elle portait ; et quand on songera que ce monument avait été placé au milieu de l'abside, sous les hautes voûtes de l'église Saint-Denis, on ne doutera pas qu'il n'ait dû être au moins de la dimension que nous supposons. Si l'on admet les proportions que nous indiquons, il faudra reconnaître que les figures des évangélistes assises sur le piédestal devaient être d'une grandeur de demi-nature environ. C'était donc sous tous les rapports un ouvrage très-remarquable que la colonne de Suger. Arrivons à la description de la croix que portait cette colonne.

La croix, dont l'âme était de bois, avait été entièrement revêtue d'or et décorée sur ses deux faces avec une richesse inouïe.

Le côté où le Christ était attaché, était orné de feuillages en relief parsemés de pierres fines et d'émaux cloisonnés. La figure du Sauveur était entièrement d'or. La tête portait une couronne. Quatre-vingt-quatre pierres fines, quatre émaux cloisonnés et cent quinze perles décoraient la draperie qui couvrait le corps depuis le nombril jusqu'aux genoux. Deux gros saphirs taillés en pointe, figurant des clous, attachaient les mains à la croix. Un troisième saphir, aussi taillé en pointe et plus gros que les autres, fixait les deux pieds. Le poids de cette figure, pesée par les orfévres qui firent l'inventaire de Saint-Denis au quinzième siècle, fut trouvé de vingt-deux marcs quatre onces, et ceux-ci, déduisant un marc pour la tare des pierres fines et des perles, estimèrent le poids de l'or à vingt et un marcs quatre onces. Le nimbe était exécuté en émail cloisonné, avec quatre saphirs dans les croisillons. Le titre de la croix, dont l'inscription était rendue en quatre lettres incrustées d'émail, était formé d'une plaque d'or appliquée sur cuivre et décorée de pierres fines et d'émaux cloisonnés. Son poids était de deux marcs cinq onces et demie ; l'or y entrait pour un marc.

Au pied de la croix on voyait la figure de Suger en costume d'abbé de Saint-Denis et à genoux. Elle était exécutée en haut-relief au repoussé (enlevée à demi-bosse d'or, dit l'inventaire).

Le revers de la croix était bordé dans tout son contour de pierreries et de petits émaux cloisonnés sertis dans des chatons de forme ronde. Au point d'intersection de la hampe et des bras de la croix existait une large rose à six feuilles bordée extérieurement de pierres fines et de perles ; le centre était rempli par une grosse topaze, et chacune des feuilles par un émail cloisonné. Les six émaux contenaient chacun un mot de cette inscription : TRADET FORTIS QUI FREGIT VINCULA MORTIS. Le champ du milieu, tant dans la hampe que dans les bras de la croix, était chargé de quarante-quatre pierres fines d'un très-gros volume (trente-huit saphirs, quatre topazes et deux aigues-marines), disposées verticalement dans la hampe au-dessus les unes des autres, et horizontalement à côté les unes des autres dans le bras ; elles étaient serties dans des chatons en forme de quatrefeuilles, exécutés en filigrane d'or (1) et enrichis de perles dans leurs angles rentrants. Quatre-vingt-seize émaux

(1) « Trente-huit grands saphirs assis sur grands fermilletz d'or à jour à quatre demi-compas de façon de Venise », tels sont les termes de l'inventaire de Saint-Denis. Voyez à l'article suivant une explication sur ce travail vénitien, *opus veneticum*.

cloisonnés, en forme d'écusson, ornés de trois perles posées sur leurs pointes, étaient disposés entre les pierres fines pour les séparer. Une plaque de cuivre doré placée au bas de la hampe renfermait ce distique écrit en lettres d'émail :

Rex bone, Suggeri dignare pius misereri ;
De cruce protege me, pro cruce dirige me.

Le poids de la croix, telle que nous venons de la décrire, était de cent seize marcs, et les rédacteurs de l'inventaire du quinzième siècle, rabattant soixante-trois marcs et demi pour le poids des pierres, du cuivre et du bois et d'un anneau de fer, estimèrent à cinquante-deux marcs et demi le poids de l'or. L'inventaire ne fait pas connaître la hauteur de la figure du Christ, non plus que celle de la croix. En faisant attention, d'une part, que la figure n'était pas massive, mais creuse (1), qu'il est probable dès lors qu'elle était exécutée au repoussé, et, d'autre part, qu'on y avait employé la quantité considérable de vingt et un marcs d'or, on ne doit pas se tromper en fixant sa hauteur à un mètre (2). Cette hypothèse admise, on devrait donner environ deux mètres d'élévation à la croix qui portait ce Christ, ce qui n'a rien d'exagéré, quand on pense que les feuilles d'or, assez peu épaisses (3), dont on avait recouvert le bois qui en formait l'âme, pesaient plus de cinquante-deux marcs.

Ce magnifique crucifix et la colonne qui le portait furent consacrés par le pape Eugène III, lorsqu'il vint à Saint-Denis célébrer les fêtes de Pâques. Le saint-père prononça une sentence d'anathème et d'excommunication contre ceux qui y porteraient une main sacrilége (4). Philippe de Valois, dans un grand besoin d'argent pour soutenir la guerre contre les Anglais, avait demandé à l'abbé de Saint-Denis de lui livrer le crucifix d'or, mais il renonça à s'en emparer lorsqu'il eut eu connaissance de la sentence d'excommunication prononcée par le pape Eugène (5). La croix avait échappé au pillage qui eut lieu dans l'abbaye de Saint-Denis, lorsque les huguenots s'en emparèrent pendant les guerres de religion ; mais les chefs de la Ligue, qui combattaient pour le maintien de la foi catholique, ne s'effrayèrent pas cependant de l'excommunication fulminée contre les déprédateurs de la croix : ils s'emparèrent du crucifix et de beaucoup d'autres choses précieuses du trésor de Saint-Denis. Le récolement d'inventaire fait en 1634 constate en effet que le crucifix d'or fut enlevé de Saint-Denis, en 1590, par les ordres du légat du pape, du duc de Nemours et du prévôt des marchands de Paris, et transporté dans cette ville par les gardes du duc de Nemours (6) : « Et est grandement à remarquer », dit le bon religieux Jacques Doublet dans son Histoire de l'abbaye de Saint-Denis, « que celuy qui fit prendre » le crucifix, quelque grand qu'il fust, ressentit auparavant l'an expiré, l'effect de ceste

(1) « Le crucifix d'or creux », dit l'inventaire.

(2) On a vu que la draperie qui s'étendait entre le nombril et les genoux du Christ était chargée de quatre-vingt-quatre pierres fines, quatre émaux et cent quinze perles. A moins de supposer une accumulation disgracieuse, on ne saurait donner moins de trente centimètres de hauteur à cette draperie pour y distribuer ces deux cents et quelques pièces. Or, d'après les proportions du corps humain, la partie qui s'étend depuis le nombril jusqu'au-dessus des genoux, égale à la hauteur de trois faces, forme les trois dixièmes de la hauteur totale du corps. On retrouverait encore par cette appréciation la hauteur d'un mètre que nous attribuons au Christ de Suger.

(3) « La croix dudit crucifix d'or foible plaqué sur bois », porte l'inventaire.

(4) Sugerius, *loc. cit.*

(5) Doublet, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, p. 252.

(6) *Inventaire de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 169.

» censure et anathème fulminé, non en vain, par le vicaire de Jésus-Christ en terre, le pape » Eugène, d'autant qu'il mourut violentement, plein de rage et de fureur, en la grande » fleur de son aage, et au plus fort de ses desseins et entreprises, sans mettre en compte » les afflictions dont il a esté visité de la part de Dieu, qui n'est accepteur de personne et qui » chastie plus puissamment et plus exemplairement les grands que les petits. »

Le dernier des grands travaux d'orfévrerie que fit exécuter Suger fut de couvrir de tables d'or historiées les deux côtés latéraux et le derrière du maître autel de l'église Saint-Denis. Voici ce qu'il dit au sujet de ce travail : « La table qui décorait le devant du prin- » cipal autel de Saint-Denis, donnée par l'empereur Charles le Chauve, était la seule qui » fût riche et précieuse ; mais comme c'était à cet autel que j'avais prononcé mes vœux » monastiques, je m'empressai d'en compléter l'embellissement. Je fis appliquer une » table d'or à chacune des parties latérales, et afin que l'autel parût d'or de tous côtés, » j'en fis exécuter une quatrième plus précieuse, qui acheva de l'entourer (1). »

Au quinzième siècle, le devant d'autel donné par Charles le Chauve, et la table d'or que Suger avait fait faire pour revêtir le derrière de l'autel, n'existaient déjà plus. Le parement d'autel qui subsistait alors était composé des deux tables latérales exécutées d'après les ordres de Suger, lesquelles avaient été réunies l'une à côté de l'autre et encadrées ensemble dans une nouvelle bordure de cuivre doré. Il résulte de la description donnée par l'inventaire, que ces tables d'or reproduisaient, comme toutes les grandes pièces d'orfévrerie, une décoration architecturale. Dans chacune d'elles, on trouvait trois arcades soutenues par quatre pilastres, et au-dessus de chaque arcade un médaillon circulaire dans lequel était une figure de saint. Les arcades étaient remplies par des bas-reliefs reproduisant des sujets pieux ; ces figures et ces bas-reliefs étaient exécutés au repoussé. Les pilastres et le contour des arcs et des médaillons étaient décorés de pierres fines. Une riche bordure d'or rehaussée de pierreries encadrait chacune des tables (2).

Comme on le voit, l'art s'unissait à la richesse de la matière dans l'orfévrerie de Suger ; elle n'était pas moins splendide par l'éclat de l'or et des pierreries, qu'artistique par les figures de ronde bosse, les bas-reliefs et les peintures en émail incrusté qui s'y faisaient voir.

Les grands travaux que fit exécuter Suger par les meilleurs artistes de son temps, français ou étrangers, donnèrent une grande impulsion en France à l'art de l'orfévrerie. Les orfévres français ne manquèrent pas de les étudier. Quelques années après la consécration de la belle colonne émaillée, due au talent des artistes lorrains, les orfévres de Limoges, déjà célèbres par leurs travaux d'or et d'argent, s'étaient approprié l'art de l'émaillerie champlevée sur cuivre, et produisirent bientôt après des tableaux d'émail d'une grande importance. Les chroniques constatent également que postérieurement aux travaux exécutés à Saint-Denis, l'orfévrerie fut cultivée avec succès dans toutes les parties de la France ; nous le prouverons en citant quelques faits choisis entre beaucoup d'autres. Ainsi, Maurice de Sully, évêque de Paris († 1196), après avoir donné à son église un calice et un encensoir d'or, lui laissa en mourant vingt marcs d'or pour faire exécuter un bas-relief destiné à décorer le devant du grand autel (3). Gervais, abbé du monastère

(1) Sugerii *Liber de reb. in administr. sua gest.*, loc. cit.

(2) *Inventaire de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 153.

(3) *Obit. Eccles. parisiensis,* dans la *Coll. des cartulaires* publiée par Guérard, t. IV, p. 145.

de Saint-Germain d'Auxerre, décorait, en 1147, le principal autel de son église d'un parement d'argent sculpté, d'un poids considérable et d'une grande valeur (1). Samson, archevêque de Reims († 1160), faisait exécuter un évangéliaire revêtu d'une riche couverture d'or, où l'on voyait six figures émaillées (2). A la même époque, Guillaume, abbé du monastère d'Andernès, au diocèse de Boulogne, exerçait lui-même avec succès l'art de l'orfévrerie (3). Le trésor de l'église de Saint-Front à Périgueux s'était enrichi de très-belles pièces d'orfévrerie, et lorsque Henri, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, s'empara de la ville, il enleva de ce trésor un très-beau parement d'autel d'argent, où l'on voyait reproduites les figures des douze apôtres (4). L'église du monastère de Saint-Martial de Limoges ne fut pas plus heureuse. On cultivait tous les arts dans ce monastère, et notamment l'orfévrerie : aussi son trésor s'accrut-il beaucoup durant le cours du douzième siècle. Henri d'Angleterre le dépouilla complétement. Parmi les pièces qu'il enleva, on en trouve plusieurs d'une grande valeur artistique, comme la table du sépulcre de saint Martial, où il y avait cinq figures, et le parement du maître autel entièrement d'or, où l'on voyait le Christ et les douze apôtres (5). Geoffroy de Vigeois, qui, dans sa chronique du monastère de Saint-Martial, rapporte ces faits, dont il avait été témoin, ajoute qu'on pesa le métal enlevé parce que Henri le Jeune promettait de tout rendre ; que le poids fut trouvé être de cinquante marcs d'or et cent trois marcs d'argent, mais que les déprédateurs ne firent pas une appréciation fidèle et suffisante, parce qu'ils ne tinrent aucun compte du beau travail des orfévres. Simon, élu abbé du monastère de Saint-Bertin en 1176, fit faire pour son église de grands travaux d'orfévrerie, parmi lesquels le cartulaire du monastère signale le devant du sarcophage d'or du saint fondateur, rehaussé de pierres fines et d'un admirable travail, la châsse de saint Folquin et cinq autres châsses pour y renfermer différentes reliques (6). L'un des chefs-d'œuvre de l'orfévrerie française de cette époque fut le tombeau de Henri I[er], comte de Champagne et de Brie. Ce prince, qui mourut en 1181, fut inhumé dans l'église Saint-Étienne de Troyes, sous un superbe mausolée de bronze doré élevé de trois pieds au-dessus du sol, et couvert d'une table d'argent sur laquelle il était représenté avec le comte Thibaut, l'un de ses fils (7). Les orfévres parisiens, dont le talent n'avait pas paru suffisant à Suger pour qu'il leur confiât ses grands travaux, étaient sans doute devenus fort habiles vingt-cinq ans plus tard, puisqu'ils exécutèrent le magnifique parement d'autel de l'église Notre-Dame, pour lequel l'évêque de Paris, Maurice de Sully, avait donné à l'église vingt marcs d'or (8).

La ville de Montpellier, qui était renommée au moyen âge pour le commerce de l'or, possédait des orfévres en réputation à la fin du douzième siècle, car on les voit s'organiser en corporation dès les premières années du treizième (9).

(1) Guido, *De gestis abb. S. Germani Autissiod.*, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. I, p. 556.

(2) Tarbé, *Trésor des églises de Reims*, p. 71.

(3) Guillelmus, *Andrensis monast. chron.*, ap. d'Achery *Spicil.*, t. IX, p. 338.

(4) *Epitome gest. eccles. Petragoriensis præsulum*, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 759.

(5) Gaufredi *Chronica monast. Martialis Lemov.*, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 335.

(6) *Cartularium Sithiense*, pars III[a], § 22, publié par Guérard, *Coll. des cart.*, t. III, p. lxxi et 343.

(7) Baugier, *Mémoires historiques de la province de Champagne*. Châlons, 1721, t. I, p. 153.

(8) *Cartularium Ecclesiæ parisiensis*, publié par Guérard, t. IV, p. 145.

(9) J. Renouvier et Ad. Ricard, *Des maîtres d pierre et autres artistes de Montpellier*. Montpellier, 1844.

On doit donc reconnaître que dans la seconde moitié du douzième siècle l'orfévrerie fut cultivée avec succès dans les provinces du nord de la France, comme dans celles du centre et du midi ; l'élan donné par les travaux de Suger fut général.

Comme nous l'avons dit, les pièces d'orfévrerie française remontant au douzième siècle sont extrêmement rares. Aux deux vases provenant de Suger et aux pièces enrichies d'émaux que nous citerons en traitant de l'émaillerie (1), nous pouvons cependant en ajouter quelques autres. Nous placerons en première ligne l'encensoir de M. Beuvignat de Lille, de bronze doré. Il est de forme sphérique et porté sur un petit pied ; toute la surface est ciselée à jour ; l'orfévre y a reproduit des dragons, des lions, des oiseaux au milieu de rinceaux délicieusement découpés. Au sommet est un ange assis sur un trône, au pied duquel sont les figures des trois jeunes Hébreux, Ananias, Misaël et Azarias, que Dieu délivra miraculeusement des flammes et de la mort. Tout cela est d'un style excellent. Nous en donnons la reproduction dans notre planche LXXVIII, n° 10 (tome III, au MOBILIER RELIGIEUX).

Quelques croix et des chandeliers émaillés d'un très-bon style, provenant de l'école de Limoges de la fin du douzième siècle, existent dans différentes collections publiques et privées.

Le musée de Rouen possède une belle croix d'argent doré de quarante-cinq centimètres environ de hauteur, qui peut appartenir à la fin du onzième siècle ou aux premières années du douzième. Au centre de la face principale se trouve une petite croix d'or incrustée ; le surplus du champ est enrichi de pierres fines serties dans des chatons pleins et couverts d'un léger filigrane qui dessine des rinceaux capricieux. Cette croix provient de l'abbaye de Valasse, où on la regardait comme un don de la reine Mathilde.

L'église cathédrale de Saint-Omer conserve une monstrance, ou plutôt un ciboire d'un bon goût. C'est une boîte cylindrique portée sur un pied circulaire et surmontée d'un couvercle figurant un petit édifice à arcades et à toit conique. Des arcades plein cintre et une ceinture de pierres fines, reliées l'une à l'autre par des filigranes, décorent la boîte cylindrique. Le couvercle est également enrichi de pierres fines qui se détachent au milieu de rinceaux filigraniques très-élégants (2).

La petite église de Conques, village du département de l'Aveyron, possède un trésor très-curieux, provenant de l'ancienne abbaye de Sainte-Foy établie en cet endroit. Parmi les pièces dont il se compose, il en existe trois qui remontent au douzième siècle ; elles proviennent des dons faits par Begon, l'un des abbés de Sainte-Foy, qui monta sur le siége abbatial en 1099 et mourut en 1118. La première est un autel portatif de vingt-quatre centimètres de longueur sur quatorze de largeur, formé d'une plaque de porphyre rouge encadrée dans des bandes d'argent. Chacun des grands côtés comprend sept arcades, et chacun des petits quatre. Sous chaque arcade est une figure à mi-corps. Ces figures, gravées et niellées, sont d'un dessin correct, finement tracé ; elles se détachent sur un fond décoré d'un semis de points faits à l'étampe, qui forment des dessins variés. On y voit le Christ et sa mère, les douze apôtres, saint Paul, les deux évangélistes qui ne sont pas

(1) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, §§ II et III.

(2) On trouve la gravure de ce monument, avec une description de M. DESCHAMPS DE PAS, dans les *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 121.

apôtres, saint Etienne, sainte Cécile, puis les saints et patrons agenais, qui sont saint Caprais, saint Vincent et sainte Foy. La présence de ces trois personnages et l'inscription gravée sur le monument démontrent donc qu'il a été fait en France. On y trouve ainsi la preuve que la niellure était cultivée avec succès dans notre pays dès les premières années du douzième siècle.

La seconde pièce est un reliquaire d'argent, doré par places, qui offre l'aspect d'un petit monument de style byzantin. Au-dessus d'un socle carré dont les arêtes supérieures sont coupées en biseau, de manière à présenter à son sommet un plan octogone, s'élèvent trois colonnettes supportant un dôme à côtes, qui est terminé par un cylindre enrichi de turquoises et de perles reliées entre elles par des filigranes. Les quatre pans du socle sont garnis de plaques d'argent où sont reproduits des sujets ; une seule subsiste en entier : on y voit un homme barbu, Samson ou Daniel, terrassant un lion. Le fût et le chapiteau des colonnes sont ornés de rinceaux ou d'imbrications en relief. Un buste de saint, vu de face, occupe le partie inférieure de chaque entre-colonnement; la partie supérieure est garnie de verre, pour laisser voir les reliques qui sont à l'intérieur. Une inscription est gravée sur l'architrave qui porte le dôme. Ce petit monument a trente-neuf centimètres de hauteur; sa base, douze centimètres de côté. Toutes les figures et les ornements qui font saillie sont exécutés au repoussé et terminés par la ciselure. Le reliquaire de Begon offre un exemple d'un travail byzantin exécuté en France. Ce fait, réuni à bien d'autres, confirme dans la pensée que des artistes grecs ont dû s'y établir au onzième siècle.

La troisième pièce du trésor de Conques, provenant de l'abbé Begon, est un reliquaire de la vraie croix. Il se présente sous la forme d'une stèle de bois reposant sur une base un peu plus large, ayant, le tout, trente-neuf centimètres de hauteur. La face, les côtés et la base sont recouverts de plaques d'argent dorées par parties et enrichies de pierres fines cabochons. Le sujet de la crucifixion, où l'on voit le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, occupe la partie centrale de la stèle. Le reliquaire a malheureusement beaucoup souffert des remaniements exécutés à différentes reprises. Les inscriptions gravées ou repoussées qui existent sur les trois monuments ne laissent aucun doute sur la date de leur exécution et sur leur provenance.

Le trésor de Conques a trouvé un historien fort habile dans M. Alfred Darcel, qui non-seulement a publié une savante description de tous les objets qui le composent, mais qui y a joint des gravures excellentes exécutées sur ses dessins, dont la correction et l'exactitude sont au-dessus de tout éloge (1).

III

Douzième siècle en Angleterre.

En Angleterre, on continua, au douzième siècle, à exécuter de très-belles pièces d'orfévrerie, et c'est encore dans les monastères, comme au onzième, que l'on rencontre les plus habiles orfévres. L'abbaye de Saint-Alban se distingua entre toutes les autres ; les arts y furent constamment cultivés. Parmi les artistes orfévres, moines de cette abbaye, on cite

(1) *Trésor de Conques*, dessiné et décrit par M. Alfred Darcel. Paris, 1861.

surtout Ankétill, qui jouissait d'un grand renom vers le milieu du siècle. Sur la demande pressante du roi de Danemark, il se rendit dans ce pays, et pendant un séjour de sept années il y termina de grands travaux d'orfévrerie pour ce prince, qui lui donna le titre de garde et de directeur du monnayage. L'ouvrage qu'on regardait comme son chef-d'œuvre, celui qui lui valut sa grande réputation, fut la châsse de saint Alban, qu'il fit pour son monastère, sous l'abbé Geoffroy; elle était enrichie de figures exécutées au repoussé, ornée de pierreries, et, comme toutes les châsses de cette époque, surmontée d'un toit décoré d'un riche crête. Ankétill fut aidé dans ce grand travail par un de ses élèves laïques, Salomon d'Ély (1).

L'abbé Robert, neveu de Geoffroy, qui fut élu abbé de Saint-Alban, avait le goût de son oncle pour les belles pièces d'orfévrerie. Dans un voyage qu'il fit en Italie pour soumettre diverses affaires importantes au pape Adrien IV (1154 † 1159), qui était originaire d'un petit village appartenant à l'abbaye de Saint-Alban, il emporta avec lui et offrit au souverain pontife plusieurs ouvrages d'or et d'argent fabriqués dans ce monastère. Plus tard il envoya à Rome par un de ses religieux deux merveilleux candélabres d'or et d'argent très-artistement ouvragés, que le pape offrit sur-le-champ à la basilique de Saint-Pierre, pour être un perpétuel souvenir du saint martyr d'Angleterre (2). Parmi les moines artistes du monastère de Saint-Alban, on cite encore Guillaume, qui réunissait le talent de peintre et celui de ciseleur, et ses deux élèves Simon et Richard (3).

L'abbaye de Glocester renferma aussi, au douzième siècle, des artistes orfévres. Un magnifique chandelier de bronze fondu à cire perdue, ciselé et doré, qui appartient aujourd'hui au musée Kensington de Londres, en est un brillant témoignage. Ce chandelier, de cinquante centimètres de hauteur, est élevé sur un pied à trois faces porté par des pattes de lion et terminé par une cuvette que soutiennent des animaux fantastiques. Le nœud est occupé par les attributs des évangélistes; mais l'ornementation du pied, de la tige et de la cuvette est des plus étranges : c'est un enchevêtrement de quarante-deux monstres et de neuf figures humaines qui se déploient au milieu d'enroulements capricieux. Les bêtes se tourmentent et mordent les êtres humains, complétement nus, qui abandonnent en pâture ou à d'affreuses caresses tous les membres de leur corps à ces bêtes cruelles. On a vu dans ces singulières compositions le vicieux aux prises avec le vice animé, et le distique suivant, gravé sur le bandeau qui borde la cuvette du candélabre, paraît justifier cette explication :

Lucis onus, virtutis opus, doctrina refulgens,
Prædicat ut vitio non tenebretur homo (4).

On remarque souvent sur les chandeliers romans des enlacements de bêtes fantastiques et de figures humaines ; mais dans aucun de ceux qui subsistent on ne voit rien qui puisse approcher du déréglement d'imagination qui se produit dans celui-ci. Le travail a du

(1) MATTH. PARIS, *Vit. abb. S. Albani monast.*, p. 38.
(2) IDEM, *ibid.*, p. 42.
(3) IDEM, *ibid.*, p. 71.
(4) « Faisceau de lumière, œuvre de piété, doctrine resplendissante, il (ce flambeau) apprend à l'homme à ne pas s'égarer dans les ténèbres du vice. »

rapport avec les ciselures indiennes, et il est évident que l'auteur de ce curieux monument a été influencé par des productions orientales qu'il avait sous les yeux. C'est, du reste, d'un très-bel effet, et le modelé, sans être absolument irréprochable, ne manque pas cependant d'une certaine correction.

Une inscription qui se déroule en spirale sur une bandelette autour de la tige du candélabre constate que l'abbé Pierre et ses moines en firent présent à l'église Saint-Pierre de Glocester :

Abbatis Petri gregis et devotio mitis,
Me dedit ecclesie Sci Petri Glocestre (1).

Fort heureusement l'abbé Pierre a laissé des traces de sa prélature, et cette inscription permet de préciser la date de l'exécution du bronze, ce qui ne manque pas d'intérêt pour l'histoire de l'art. L'abbaye de Glocester n'avait que deux moines à la fin du onzième siècle ; mais quelques années après, vivifiée par un homme d'énergie, l'abbé Serlon, elle comptait cent moines. Ce digne abbé avait rebâti l'église, et l'on comprend que l'abbé Pierre, qui lui succéda en 1104, se soit occupé du mobilier. Il gouverna l'abbaye jusqu'en 1113. Cette inscription nous donne donc positivement et l'origine et la date de l'exécution. Une autre inscription fort ancienne, mais assez mal gravée, qui existe dans l'intérieur de la cuvette, fait connaître que le candélabre passa du monastère de Glocester dans l'église du Mans, à laquelle il aurait été donné par un nommé Thomas de Pocé :

Hoc Cenomanensis res ecclesie Pociensis Thomas ditavit,
Cum sol annum renovavit (2).

Mis au rebut par les chanoines du Mans, il devint la propriété d'un M. Espaulart, et à la vente qui fut faite en 1857 de la collection de cet amateur, le prince Pierre Soltykoff en fit l'acquisition moyennant 20 000 francs ; à la vente de la collection du prince, en 1861, il a été adjugé moyennant 15 300 francs (3).

IV

Douzième siècle en Italie.

L'Italie est peut-être plus pauvre que la France en monuments d'orfévrerie du douzième siècle. Il est certain cependant, et les chroniques en font foi, qu'on exécuta beaucoup d'orfévrerie en Italie durant cette époque, Ainsi, par exemple, la chronique du monastère de Farfi constate que l'abbé Bérard, qui mourut en 1119, avait fait faire pour son église deux parements d'autel d'argent doré, et avait décoré plusieurs missels et évangéliaires

(1) « L'abbé Pierre et son doux troupeau, pour satisfaire à leur dévotion, m'ont donné à l'église Saint-Pierre de Glo-« cester. »

(2) « Thomas de Pocé a enrichi de ce vase l'église du Mans, lorsque le soleil renouvela l'année.

(3) Le P. Arthur Martin a donné dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, une notice sur ce candélabre, et l'a accompagnée de deux planches, où il est représenté sur ses trois faces. Il a été également reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 61, et dans le *Dictionnaire du mobilier* de M. Viollet-le-Duc, t. II, pl. XXIX.

de couvertures d'argent doré sur l'une desquelles on voyait un crucifix en relief (1). Il fallait bien que l'orfévrerie italienne fût en possession d'une certaine réputation en Europe, puisque les orfévres lombards exportaient les productions de leurs ateliers jusque dans les Flandres, où l'orfévrerie allemande devait craindre peu de concurrence. En effet, Galbert, dans la Vie de Charles le Bon, comte de Flandre, nous apprend que des marchands lombards, venus à la foire de la ville d'Ypres, avaient vendu au comte, quelques jours avant sa mort (1127), une coupe d'argent d'un admirable travail : la liqueur dont on la remplissait disparaissait aux yeux des spectateurs par l'effet d'un mécanisme (2).

Plusieurs documents rapportés par Zanetti (3) disent encore que dès cette époque Venise s'était fait une grande réputation pour ses ouvrages de filigrane. Les orfévres de Venise ne se contentaient pas de rendre des ornements ou des fleurs avec des fils délicats d'or ou d'argent, ils savaient s'en servir encore pour exprimer des figures ou des sujets. Ce genre de travail, qui recevait vulgairement à Venise, au commencement du douzième siècle, le nom d'*opus entrecoseum*, s'appelait partout ailleurs *opus veneticum*, du nom de la ville où il avait été inventé. Un article de l'inventaire du trésor du saint-siége, commencé en 1295 par les ordres de Boniface VIII, ne laisse aucun doute sur ce que pouvait être ce travail vénitien. Ainsi on y trouve décrit : « Un vase d'argent, ouvrage de Venise en fils, avec diverses images sous des verres. » — « Urceum de argento de opere » venetico ad filum cum diversis imaginibus sub cristallis (4). » L'inventaire de la sainte Chapelle de Paris, de 1480, rapproché de l'histoire de cet édifice publiée par Jérôme Morand, vient confirmer l'explication de ce qu'on entendait au moyen âge, en orfévrerie, par travail vénitien. On lit en effet dans cet inventaire : « Una pulcherrima crux auro » cooperta de opere venetico munita pluribus lapidibus pretiosis (5). » Et quand Jérôme Morand décrit cette croix, il dit : « Une croix d'or en filigrane, appelée la croix de » Venise (6). »

Ces filigranes de Venise étaient fort en vogue au douzième siècle ; nous avons vu que les pierres fines qui garnissaient le champ du milieu au revers de la grande croix d'or de Suger étaient « assises sur grands fermilletz d'or doubles à jour de façon de Venise », c'est-à-dire serties dans des chatons exécutés en filigrane d'or offrant des ornements à jour.

On sait aussi, par la *Diversarum artium Schedula* de Théophile, que les Toscans étaient d'habiles émailleurs.

Si les orfévres italiens se distinguèrent au douzième siècle dans la bijouterie, ils restèrent bien au-dessous des orfévres français et allemands dans l'orfévrerie artistique. Les productions de cette époque appartenant à l'Italie qui dénotent quelque mérite sont évidemment sorties de la main des artistes grecs qui s'y trouvaient en assez grand nombre, ou bien des élèves qu'ils avaient formés. Ainsi la plus remarquable pièce d'orfévrerie de cette époque que possède l'Italie est le parement d'argent du maître autel de la cathédrale

(1) *De casibus infaustis monast. Farfensis*, ap. MURATORI, *Antiq. ital. med. ævi*, t. VI, p. 285.

(2) *Acta sanct.*, p. 179.

(3) ZANETTI, *Dell' origine di alc. arti princip. appresso i Veneziani.* Venezia, 1758, p. 96.

(4) *Inventarium de omnibus reb. inv. in thesauro Sedis Apostolice*, ms. Bibliothèque nationale, n° 5180, fol. 11.

(5) *Inventarium octavum reliq., jocalium, vasorum.... sacre Capelle palatii reg. Paris. factum anno* 1480, Bibliothèque nationale, ms. lat., n° 9941, fol. 18.

(6) *Histoire de la sainte Chapelle de Paris.* Paris, 1790, p. 53.

de Città di Castello, que fit exécuter le pape Célestin II († 1144). C'est un ouvrage de ciselure remarquable. Au centre on voit le Christ assis sur un trône dans une gloire ; il est entouré des symboles des évangélistes : deux bas-reliefs reproduisant des scènes tirées du Nouveau Testament sont disposés de chaque côté de cette partie centrale. D'Agincourt, qui a donné la gravure du monument, formule ainsi son opinion sur l'origine et sur la valeur artistique qu'il lui attribue : « L'ensemble de cette composition ; l'ordonnance des sujets qui » remplissent les quatre grands panneaux et qui sont choisis avec assez d'intelligence » dans la vie de Jésus-Christ ; l'image du Rédempteur dans toute sa gloire, qui en occupe » le milieu ; enfin le style général, qui ne manque pas de dignité dans les formes et dans » les draperies, tout me persuade que cette ciselure est un ouvrage de l'école grecque, » et qu'elle fut ou achetée en Grèce, ou exécutée en Italie par des maîtres grecs qui s'y » trouvaient alors et qui commençaient même à y former quelques élèves (1). » En effet, les ciselures de ce parement d'autel sont en rapport parfait avec les peintures des manuscrits grecs du douzième siècle, et il est impossible de n'y pas reconnaître une production de l'école grecque de ce temps. Le sentiment de l'art, bien qu'en décadence, s'y fait encore sentir.

Il en est tout autrement d'une pièce d'orfévrerie sculptée, véritablement italienne, que d'Agincourt cite à l'appui de son opinion. C'est une grande châsse, espèce d'armoire, contenant diverses reliques que l'on conserve dans l'oratoire connu sous le nom de *Sancta sanctorum*, situé à Rome, près de Saint-Jean de Latran (2). Les ornements qui couvrent les portes sont en feuilles d'argent travaillé au ciselet ; ils ont été exécutés vers la fin du douzième siècle, sous le pontificat d'Innocent III (1198 † 1216). Bien que ce monument soit postérieur de soixante ans environ au parement d'autel de Città di Castello, il porte véritablement l'empreinte de la barbarie. Les compositions des sujets sont bizarres et les figures dessinées avec une incorrection qui atteste un anéantissement complet de tous les principes. A la même époque cependant, les orfévres allemands exécutaient pour la châsse des rois mages et pour celle de l'église de Deutz des figures de ronde bosse en argent d'un modelé excellent et qui sont véritablement des œuvres très-remarquables.

Le trésor de la cathédrale de Milan possède une crosse d'argent doré qui doit remonter au douzième siècle. La volute, très-allongée et aplatie, est enrichie de petits émaux cloisonnés ; elle est surmontée d'une petite croix. On la dit byzantine, mais elle n'a pas le caractère d'ornementation de l'orfévrerie grecque ; nous la croyons italienne.

Bien que l'orfévrerie n'ait pas jeté le même éclat dans tous les pays de l'Europe au douzième siècle, on a pu se convaincre, par les faits et surtout par les monuments encore subsistants que nous avons signalés, que cette époque a été l'une des plus brillantes de cet art. L'orfévre de ce temps était l'artiste par excellence ; il se montrait dans la composition des grandes pièces aussi habile architecte que sculpteur émérite. Dans toutes ses œuvres, grandes ou petites, son imagination, féconde en ressources toujours nouvelles, savait apporter une étonnante variété dans l'ornementation. Mêlant les vives couleurs des émaux à l'éclat des pierres fines et de l'or et à la blancheur de l'ivoire, il obtenait par les contrastes

(1) D'Agincourt, *Hist. de l'art*, t. II, p. 49 ; Sculpture, t. IV, pl. XXI.

(2) Ce monument est reproduit par d'Agincourt, t. IV ; Sculpture, pl. XXI.

les plus heureux effets. Dans la gravure des métaux et dans la peinture, qu'il appliquait sur le métal avec un vernis brun d'un ton très-puissant, il se distinguait par la correction et la fermeté de son dessin. Toutes ses œuvres étaient empreintes d'un style sévère et d'un grand caractère d'originalité. L'artiste industriel du douzième siècle n'avait pas étudié le grand art de la Grèce antique, et ses compositions ne lui avaient rien emprunté ; mais, pour avoir été conçues sous un ciel moins propice, elles n'étaient pas moins belles dans leur genre, et ce n'est pas sans raison qu'elles ont obtenu une grande vogue dès que l'archéologie les a eu remises en lumière.



SUPPLÉMENT

AUX EXPLICATIONS DONNÉES, DANS LE TEXTE, DES PLANCHES, VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

COMPRIS DANS LE PREMIER VOLUME.

PLANCHES

FRONTISPICE. — Cadre de miroir (p. 171).

L'ornementation de buis sculpté et découpé est appliquée sur bois d'amarante. La hauteur est de 55 centimètres, la largeur de 36.

PLANCHE Ire. — Diptyque de Monza (p. 21).

C'est à tort que nous avons dit, page 21, que ce diptyque recouvrait un manuscrit des Dialogues de Grégoire le Grand.

Les plaques d'ivoire ont chacune 33 centimètres de hauteur sur 16 centimètres de largeur.

PLANCHE II. — Diptyque du consul Anastasius (p. 25).

Le personnage représenté est Flavius Anastasius, fils de Pompeius, qui était neveu de l'empereur Anastase.

C'est ce qu'indique l'inscription qui se déroule dans les cartouches disposés au haut des feuilles : Fl(*avius*) Anastasius Paulus Probus Sabianus Pompeius Anastasius vir inl(*ustris*) com(*es*) domesticor(*um*) et cons(*ul*) ordin(*arius*).

Le diptyque recouvre un manuscrit de quelques feuilles appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris. Le plat supérieur de la reliure est la feuille où se trouve le commencement de l'inscription ; mais comme il a fallu ouvrir le manuscrit en entier afin de ramener les deux feuilles à côté l'une de l'autre pour les photographier ensemble, l'inscription a été intervertie, la première feuille se trouvant à la droite de la seconde.

Flavius Anastasius sont les seuls noms du consul, qui, suivant un usage de la cour byzantine, a ajouté à ses noms ceux de ses ancêtres. *Vir inlustris* est un titre qui lui appartenait en sa qualité de comte des domestiques à cheval, qui formaient l'un des corps chargés de la garde de l'empereur.

Le consul est représenté dans la loge des jeux. Il tient de la main droite la *mappa circensis*, étoffe pliée qu'il va lancer dans l'arène pour donner le signal des jeux; de la gauche, le sceptre consulaire.

Le vêtement du consul se compose de trois pièces : une tunique de dessous sans ornements, *subarmalis profundus ;* une tunique de dessus richement brodée, et la toge, *toga picta*, remplaçant l'ancienne toge prétexte ou *trabea*, qui n'était plus en usage. C'était une longue pièce d'étoffe assez ample d'un bout, mais qui se terminait à l'autre extrémité en bande très-étroite. Elle était portée du côté large sur le bras gauche, cou-

vrait les genoux, puis le dos; était passée sur l'épaule gauche et ramenée sur la poitrine; se pliant ensuite sous l'aisselle droite, elle embrassait l'épaule droite et retombait par devant, de manière à dessiner sur le corps une sorte d'*i* grec.

Dans le bas des deux feuilles, l'artiste ivoirier a représenté les jeux du cirque.

Les feuilles d'ivoire ont 36 centimètres de hauteur, et, réunies, 28 centimètres de largeur.

PLANCHES III et IV.

L'explication est fournie par le texte à la page 31.

PLANCHE V. — Couverture d'évangéliaire a Milan (p. 32).

Cette plaque d'ivoire et la plaque correspondante, conservée comme celle-ci dans le trésor de la cathédrale de Milan, ont dû avoir pour destination de décorer les deux ais d'un évangéliaire. Elles portent 37 centimètres de hauteur et 29 de largeur.

PLANCHE VI. — Couverture du sacramentaire de Monza (p. 34).

On donne le nom de sacramentaire au livre qui contient l'office de la Messe. C'est un sacramentaire grégorien du treizième siècle que possède la cathédrale de Monza.

Les plaques d'ivoire découpées à jour se détachent sur un fond d'argent doré et sont encadrées dans des bordures d'orfévrerie qui sont, comme les ivoires, de travail byzantin.

La hauteur du sacramentaire est de 28 centimètres, la largeur de 15; notre reproduction est donc aux deux tiers de l'exécution.

PLANCHE VII. — Couverture de livre (p. 41).

Cette plaque d'ivoire, de travail grec, est placée au centre de l'ais inférieur de la couverture, en orfévrerie, d'un livre qui contient un manuscrit latin des Évangiles et un manuscrit grec, du neuvième siècle, de l'Office de saint Denis. Il est probable que le manuscrit grec aura été rapporté de l'Orient, renfermé dans une reliure que décorait cette plaque d'ivoire, et qu'au treizième siècle on aura réuni à l'Office de saint Denis un évangéliaire latin, en donnant aux deux manuscrits une reliure commune, sur l'un des plats de laquelle on a conservé l'ivoire.

La plaque a 20 centimètres de hauteur sur 93 millimètres de largeur.

PLANCHE VIII. — Trois côtés d'un coffret d'ivoire (p. 42).

Le grand bas-relief représente Hérode sur son trône recevant les Mages (S. Matthieu, chap. II, v. 7 et 8); le bas-relief du côté gauche, l'Annonciation, et celui du côté droit, la Visitation.

Le coffret a 23 centimètres et demi de longueur, 16 de largeur. La hauteur totale, avec le couvercle, est de 22 centimètres.

PLANCHE IX. — L'Ascension du Christ (p. 46).

Cet ivoire devait former la partie centrale d'un triptyque; c'est ce qu'indique la cassure qui se trouve au bas de la bordure, à l'endroit où se joignaient les volets.

La reproduction que nous en donnons est dans la grandeur de l'original.

PLANCHE X. — Bas-relief en argent repoussé et doré (p. 50).

En décrivant ce bas-relief, nous avons donné la traduction de l'inscription qui forme bordure autour du sujet; voici la traduction des centres. Au-dessus du sépulcre : « Le sépulcre du Seigneur. » Au-dessus de la

tête des saintes femmes : « Et l'effroi et la stupeur les saisirent. » Au-dessus de la tête de l'ange : « Venez, voyez le lieu où était enseveli le Seigneur. » Et sous les pieds de l'ange : « Et les gardes avaient été renversés comme morts. »

La hauteur est de 42 centimètres, la largeur de 30.

PLANCHE XI. — Triptyque d'ivoire (p. 53).

Le panneau central renferme la Vierge tenant l'enfant Jésus qui est revêtu d'une tunique et de la chlamyde. L'exagération en longueur du corps de la Vierge, les colonnes en spirale, et les plumes qui s'élèvent au-dessus, annoncent la fin du onzième siècle.

Il n'est pas certain que les volets soient ceux du panneau central. Ils nous paraissent d'une époque antérieure et pourraient bien appartenir au neuvième siècle.

La partie centrale a $0^m,185$ de hauteur et $0^m,125$ de largeur. Les volets ont 17 centimètres de hauteur.

Cette pièce, qui faisait partie de la collection Soltykoff, a été adjugée, à la vente de cette collection, à M. Sellières, moyennant 2040 francs.

PLANCHE XII. — Diptyque de la cathédrale de Milan (p. 72).

Les diptyques d'ivoire faisaient partie du mobilier religieux; souvent on les faisait baiser aux fidèles. Les baisers qui ont été donnés pendant plusieurs siècles à celui que nous publions ont singulièrement arrondi les contours de la sculpture et effacé en partie les traits des visages.

Les feuilles d'ivoire, sans la petite bordure d'encadrement, ont 31 centimètres de hauteur et 11 centimètres et demi de largeur.

PLANCHE XIII. — Les deux faces d'une plaque d'ivoire (p. 73).

La reproduction que nous en donnons est dans la dimension de l'original.

On avait cru voir dans le bas-relief supérieur de la face sculptée au septième siècle une prédication de saint Jean, mais il reproduit plutôt la descente du Christ aux enfers. Le bas-relief inférieur de cette face représente le baptême de Jésus par saint Jean.

PLANCHE XIV. — Diptyque d'ivoire (p. 97).

Ce diptyque, du quatorzième siècle, est divisé en trois registres. Voici les sujets qui y sont traités. Dans le registre inférieur, l'Annonciation et la Nativité ; l'adoration des Mages.

Dans le registre central, la trahison de Judas et sa mort ; la crucifixion du Christ et sa sortie du tombeau.

Dans le registre supérieur, l'Ascension ; la descente du Saint-Esprit sur la Vierge et les apôtres.

La hauteur de l'ivoire est de 20 centimètres et demi, la largeur des deux feuilles réunies de 25 centimètres 3 millimètres.

Cette pièce faisait partie de la collection du prince Soltykoff (n° 253 du Catalogue de 1861). A la vente de cette collection, elle a été adjugée 3675 francs à M. Malivet.

PLANCHE XV. — Couverture d'un manuscrit (p. 104).

Les deux tablettes d'ivoire ont 31 centimètres de hauteur sur 13 de largeur, non compris la petite bordure d'argent qui les encadre.

PLANCHE XVI. — La Vierge et l'Enfant (p. 123).

La Vierge porte l'enfant Jésus et lui offre un fruit. Elle est vêtue d'une longue robe traînante, serrée à la taille par une ceinture bouclée. Un manteau descend de ses épaules jusqu'à terre. Sa tête est couverte du do-

minical, espèce de voile qui tirait son nom de ce que les femmes s'en paraient principalement le dimanche, pour aller à l'église. On retrouve ce voile dans les miniatures des manuscrits du huitième au douzième siècle Il a été conservé aux statues de la Vierge, en France et en Allemagne, jusqu'au seizième. Une riche couronne en filigrane d'or, à trois fleurons, ornée de pierres précieuses cabochons, fixe le voile sur la tête. La statuette repose sur un socle de forme décagone, décoré de quatrefeuilles encadrés. La hauteur totale est de 41 centimètres.

Ce bel ivoire faisait partie du cabinet de M. Alexandre Lenoir (n° 193 du Catalogue). Lors de la vente qui fut faite, en décembre 1837, des collections de ce savant, il fut adjugé à M. Debruge-Duménil, moyennant 1683 francs. Il porte le n° 146 dans la *Description* que nous avons donnée de la riche collection de cet amateur. Il passa en 1849 dans celle du prince Pierre Soltykoff (n° 225 du Catalogue de 1861). A la vente de cette collection, il a été adjugé à M. le comte de Nieuwerkerke, pour le Musée du Louvre, moyennant 15 200 francs, ce qui, avec les frais, en a porté le prix à 15 960 francs. Aujourd'hui on le voit au Louvre, dans le musée de la Renaissance. Il porte le n° 3 de la *Notice des ivoires*, publiée en 1863 par M. Sauzay, conservateur adjoint.

PLANCHE XVII. — Autel domestique, travail italien (p. 124).

Ce petit monument est entièrement d'ivoire. La partie centrale est partagée en deux étages. Un porche, ouvert de trois côtés, occupe l'étage inférieur. La Vierge, assise sous ce porche, tient l'enfant Jésus debout sur ses genoux. Deux anges, vêtus de longues robes et de chapes, et portant des flambeaux, se tiennent à ses côtés. Dans l'étage supérieur, on a représenté le Christ sur la croix, avec la Vierge et saint Jean. Deux anges sont agenouillés au-dessus des bras de la croix. Toutes ces figures sont de ronde bosse.

Les volets, brisés en deux parties, afin de recouvrir l'épaisseur du monument et d'en fermer le devant, sont décorés de bas-reliefs qui reproduisent des scènes de la vie et de la passion du Christ. Les figures avaient été coloriées dans certaines parties, et les vêtements rehaussés d'or; il reste encore des traces de cette peinture.

La face postérieure est décorée de deux rangs superposés d'arcatures ogivales, qui sont surmontées de trèfles et de quatrefeuilles, et encadrées dans un arc plein cintre, style adopté en Italie au treizième et au quatorzième siècle.

La hauteur totale est de 39 centimètres, la largeur de la partie centrale de 9 centimètres; celle de chacun des volets de 8.

PLANCHE XVIII. — Triptyque religieux (p. 126).

Ce triptyque est divisé en trois registres. Dans le registre du bas, l'artiste a représenté, dans la partie centrale, la Vierge assise tenant l'enfant Jésus, et à ses pieds un évêque, celui sans doute qui a fait exécuter ce joli monument; deux anges encensent le Sauveur. Dans le volet droit on voit les trois Mages; dans le volet gauche, la Présentation du Christ au temple.

Le registre du milieu reproduit, dans la partie centrale, le Crucifiement; dans le volet droit, la Vierge et l'ancienne Loi, dont la lance est brisée; dans le volet gauche, saint Jean et la nouvelle Loi, qui tient de la main droite le modèle d'une église et de la gauche une lance à pennon.

Dans la partie centrale du registre supérieur, on voit le Christ juge des vivants et des morts. Une reine et un jeune homme sont à genoux à ses pieds, implorant sa miséricorde. Dans les volets, deux anges sonnent de la trompe pour appeler les défunts au jugement du Christ. Dans le volet gauche est l'entrée de l'enfer; dans le volet droit, celle du paradis, où un ange semble introduire un évêque qui paraît être le même que celui qui est aux pieds de la Vierge, dans le registre inférieur.

Les figures sont exécutées en très-haut relief; c'est là un bon travail italien du quatorzième siècle.

Le triptyque a 18 centimètres et demi de hauteur sur 21 centimètres et demi de largeur, avec les volets.

Cette charmante sculpture faisait partie de la collection du prince Pierre Soltykoff (n° 236 du Catalogue de 1861). A la vente de cette collection, elle a été adjugée à M. Spitrer moyennant 4150 francs.

PLANCHE XIX. — Vase d'ivoire sculpté en haut-relief (p. 133).

Ce cylindre d'ivoire, pris sur la partie moyenne d'une défense d'éléphant, a été préparé pour être monté et former un vase. On voit à gauche une faunesse à pieds de bouc, qui tient un panier de fruits au-dessus de sa tête ; cette figure formait l'anse du vase. Le contour du cylindre est enrichi de trois groupes : Jupiter et Junon, avec l'aigle; Apollon, qu'une lyre désigne, et Arsinoé ; et, du côté que nous n'avons pas reproduit, Mars et Vénus. Auprès de la déesse est un petit Amour qui élève au-dessus de sa tête le casque du dieu des combats; le cygne, consacré à Vénus, est au-dessous de Mars et fait pendant à l'aigle de Jupiter.

PLANCHE XX. — Bas-reliefs attribués a François Flamand (p. 138).

Cette planche reproduit deux des bas-reliefs, appartenant aux Vereinigten Sammlungen de Munich, qui sont attribués à François du Quesnoy; ils sont ainsi décrits dans le Catalogue de cette collection, publié en 1846 :

« N° 11. Groupe d'enfants qui dansent.

» N° 12. Quatre enfants jouant avec un chien.

» Reliefs d'ivoire de François du Quesnoy, surnommé Fiamingo. »

Le premier devrait être plutôt désigné sous le titre de : Bacchus enfant, soutenu par ses jeunes compagnons. Ces bas-reliefs ont 13 centimètres de largeur.

PLANCHE XXI. — Retable a volets, travail allemand (p. 165).

Dans l'arcade du milieu, qui est en surélévation, la Vierge couronnée, tenant dans ses bras son divin Fils, est placée au centre d'une auréole flamboyante ; à ses côtés, on voit sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Barbe. Dans le volet droit, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'évangéliste ; dans le volet gauche, saint Christophe portant l'enfant Jésus sur ses épaules, et saint Sébastien. Au-dessous de l'arcade du milieu, Jésus, couronné d'épines, est présenté au peuple par la Vierge et par saint Jean. Ce bas-relief, carré, vient poser sur un socle qui élève le retable au-dessus du sol. Aux extrémités supérieures et inférieures de chaque volet se trouvent des parties carrées servant à recouvrir, lorsqu'on ferme le retable, la partie en exhaussement de l'arcade du milieu et le bas-relief qui est au-dessous. Dans ces parties sont des figures à mi-corps; en haut, deux hommes tenant des phylactères ; en bas, saint Pierre et saint Paul.

Cette pièce a 1 mètre 7 centimètres de hauteur sur 1 mètre 60 centimètres de largeur. Après avoir appartenu à la collection Debruge-Duménil (n° 3 du Catalogue de 1847, déjà cité), elle était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 30 du Catalogue de 1861). A la vente de cette dernière collection, elle a été adjugée moyennant 1310 francs. Elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Basilewski.

PLANCHE XXII. — Sculpture microscopique. — Portraits-médaillons (p. 167 à 169).

N°s 1 et 2. Les deux faces d'une lettre M, de forme onciale, découpée dans une tablette de buis et sculptée en bas-relief. Elle appartient au Musée du Louvre. Les sujets représentés dans les quatre médaillons sont empruntés à la vie et au martyre de sainte Marguerite d'Antioche, d'après la *Légende dorée.*

Première face, n° 1. Médaillon à gauche : « Un jour que sainte Marguerite avait atteint sa quinzième année, » et qu'elle gardait les brebis de sa nourrice, le gouverneur Olibrius, passant par là, la vit, et il fut frappé de » sa beauté ; il conçut pour elle une grande passion, et il dit à ses esclaves : Allez et amenez cette fille, afin » que si elle est libre, j'en fasse mon épouse. »

Médaillon à droite : « Et comme, après avoir repoussé ses vœux, elle ajoutait que Jésus-Christ vivait éter- » nellement, le gouverneur, irrité, la fit mettre en prison. »

Deuxième face, n° 2. Médaillon à gauche : « Alors le gouverneur donna l'ordre de la suspendre sur le che- » valet et de la battre rudement de verges. »

Médaillon à droite : « Et le lendemain, en présence du peuple, elle fut amenée devant le juge, qui lui » ordonna de sacrifier..... En se relevant, la sainte dit au bourreau : Frère, prends ton glaive et frappe-moi. » (*La Légende dorée*, Paris, 1843, t. Ier, p. 153.)

Cette jolie pièce de sculpture microscopique a été exécutée dans le premier quart du seizième siècle. Sa hauteur est de 12 centimètres, sa largeur de 13.

N° 3. Portrait-médaillon sur bois de Raymond Fugger, né en 1489. — Fugger, dont le père était banquier à Augsbourg, fut créé baron et comte du Saint-Empire par Charles-Quint, et fit partie de son conseil. Il mourut en 1535. On lit autour de la figure : RAIMUNDUS FUGGER AUGUSTA VIND. ETATIS XXXVII, ANNO MDXXVII. « Raymond Fugger d'Augsbourg, dans sa trente-septième année, l'an 1527. » On voit au bas ses armoiries, qui étaient parties d'azur et d'or à deux fleurs de lis de l'une en l'autre.

N° 4. Portrait-médaillon sur bois. On lit autour : EBERWEIN SIMON, 1583.

N° 5. Portrait-médaillon sur bois d'Ernest, margrave de Bade Dourlach, né en 1482, mort en 1553.

Ces trois portraits-médaillons sont reproduits dans la grandeur de l'exécution.

PLANCHE XXIII. — CADRE DE MIROIR (p. 171).

Les bords du cadre, les oves et quelques parties de la décoration sont rehaussés d'un filet d'or, et les petits médaillons sur lesquels les caryatides appuient une main sont peints en bleu. La hauteur totale est de 65 centimètres, la largeur de 41.

PLANCHE XXIV. — LE PRINCE DE BAVIÈRE ET LA JOLIE FILLE D'AUGSBOURG. — BAS-RELIEF (p. 173).

Cette jolie sculpture appartenait à la collection que Charles Sauvageot a donnée au Musée du Louvre; elle est comprise sous le n° 39 de la nouvelle *Notice des bois sculptés, albâtres et objets divers,* par M. SAUZAY.

La hauteur est de 15 centimètres, la largeur de 10.

PLANCHE XXIV BIS. — GLYPTIQUE.

Le texte (pages 199 à 211) fournit l'explication des figures reproduites dans la planche.

PLANCHE XXV. — MONTURE D'UNE ESCARCELLE. — CLEFS (p. 223).

La monture d'escarcelle qui occupe le milieu de la planche provient, dit-on, de Henri II. Les figures et les ornements dont elle est décorée sont ciselés dans le fer avec une délicatesse extrême. C'est un ouvrage français du seizième siècle.

A droite, clef dont la tige triangulaire est surmontée d'un chapiteau de colonne. L'anneau offre deux Chimères adossées. Toute l'ornementation est taillée dans le fer. Travail français du seizième siècle.

La clef qui est à gauche est à tige ronde. L'anneau découpé et ciselé à jour présente un écu armorié surmonté d'une couronne de duc qui a pour supports deux sauvages. Ouvrage français du commencement du dix-septième siècle.

Ces pièces appartiennent au Musée du Louvre, et proviennent de la collection Sauvageot (nos 582, 618 et 623 du *Catalogue* de M. SAUZAY, Paris, 1861). Nous les donnons de la grandeur de l'exécution.

PLANCHE XXVI. — ÉPÉE ET BIJOUX DE CHILDÉRIC (p. 253).

N° 1. L'épée retirée du tombeau de Childéric telle qu'elle était conservée au Louvre, il y a quelques années. Elle est reproduite aux deux cinquièmes de l'exécution (nos 3, 5, 6 et 7 de la *Notice du musée des souverains*, de 1866, par M. BARBET DE JOUY). Depuis deux ans on a enlevé le fourreau de velours, qui était moderne, et les fragments de l'épée sont aujourd'hui présentés sans liaison. C'est une faute, car la plupart des visiteurs ne peuvent se rendre compte de la disposition des fragments, qui ne leur présentent plus le même intérêt.

Toutes les autres pièces reproduites dans la planche sont dans la grandeur de l'exécution.

N° 2. Poignée de l'épée, avec sa garde et la chape qui décore la partie supérieure du fourreau.

N° 3. Anneau central du fourreau.

N° 4. Champ plat du dessous de la pièce qui garnit le bout du fourreau. Ce bout a été brisé; il se relevait sur le dos du fourreau et avait la même forme et la même dimension que la chape qui en décore la partie supérieure.

N° 5. Ornementation de l'épaisseur des différentes pièces.

Nos 6 et 7. Bouton d'or présenté sous deux aspects ; il a été publié par Chifflet dans l'*Anastasis Childerici*, page 226. Ce bouton appartient au Louvre (n° 10 de la *Notice* citée plus haut).

Nos 8 et 9. Autre bouton, également publié par Chifflet à la même page et présenté sous deux aspects.

N° 10. Ardillon de boucle recourbé, appartenant au Louvre.

Nos 11 et 12. Ornements publiés par Chifflet, page 226 de l'*Anastasis Childerici*. Le n° 12 appartient au Louvre.

N° 13. L'une des abeilles d'or qui étaient semées sur le manteau de soie de Childéric. Elle appartient au Louvre. Nous la représentons sous deux aspects. On voit le petit anneau à l'aide duquel les abeilles étaient fixées sur l'étoffe.

N° 14. Grande boucle publiée par Chifflet dans l'ouvrage cité, page 226.

N° 15. Fragment (la moitié environ) du pommeau de la poignée de l'épée, qui en est actuellement dépourvue. Ce pommeau existait lors de la découverte du tombeau, ainsi que le prouve la gravure de l'épée donnée par Chifflet.

PLANCHE XXVII. — Bijoux byzantins. — Bijoux des barbares. — Bijoux gallo-francs (p. 265 et suivantes, et 347).

BIJOUX BYZANTINS.

Nos 1 et 1 *bis*. Boucles d'oreilles byzantines (voyez-en la description page 347).

N° 2. Fibule trouvée dans un tombeau mérovingien à Parfondeval (Seine-Inférieure), appartenant au musée de Rouen. Elle se compose d'une feuille d'or de 22 millimètres de diamètre enchâssée dans un cercle d'argent, ce qui donne à la fibule 27 millimètres de diamètre. La feuille d'or est maintenue contre le cercle d'argent par un anneau d'or qui est séparé de l'argent par la feuille d'or relevée, et maintenue ainsi entre les deux cercles. Le champ est orné au centre d'un bouton de pâte bleuâtre serti en or et formant saillie, et encore de quatre petites plaques de verre rouge serties et faisant saillie, et de quatre perles d'argent; le fond est couvert d'ornements en filigranes d'or. (M. Cochet, *la Normandie souterraine*, p. 311.)

BIJOUX DES BARBARES.

N° 3. Fibule d'argent de la collection de M. Baudot, de Dijon. Au revers existe une inscription en caractères runiques, donnant le nom de son possesseur Dan, surnommé Kiann. (M. Baudot, *Mém. sur les sépult. des barbares*, p. 49, pl. XIV, fig. 1.)

N° 4. Fibule trouvée dans un tombeau de l'époque mérovingienne, à Douvrend, près de Dieppe, actuellement au musée de Rouen. Sa longueur est de 14 centimètres. (M. Cochet, *la Normandie souterraine*, p. 400.)

N° 5. Épingle de tête trouvée au même endroit et appartenant aussi au musée de Rouen (M. Cochet, *loc. cit.*). Sa longueur est de 11 centimètres, sans la queue.

M. André Pottier, le savant bibliothécaire, conservateur de ce musée, nous a envoyé de ces deux objets des photographies mises en couleur, et c'est sur ces photographies que la lithochromie a été faite.

N° 6. Ornement de baudrier, de bronze argenté, trouvé à Charnay, en Bourgogne, dans une tombe de l'époque mérovingienne. (M. Baudot, ouvr. cité, p. 29, pl. X, fig. 13.)

N° 7. Fragment d'une boucle plaquée d'argent. (M. Baudot, ouvr. cité, p. 33, pl. VII, fig. 5.)

BIJOUX GALLO-FRANCS DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

N° 8. Fibule de la collection de M. Baudot, composée d'une seule plaque d'argent décorée de douze rayons de pierre rouge cloisonnés. Le centre est garni de petits ornements en filigrane, l'épingle est de bronze. (M. Baudot, *Sépult. des barbares*, p. 43, pl. XII, fig. 8.)

N° 9. Fibule d'or de la collection de M. Baudot. Elle est composée de deux plaques entre lesquelles est un mastic d'un centimètre environ d'épaisseur; elles sont réunies par un cercle de bronze très-mince. Le dessus est décoré, au centre, d'une verroterie de forme semi-globulaire renfermée dans une sorte de losange garni d'une pâte de verre blanchâtre, et aux pointes duquel sont quatre pierres carrées. Quatre pierres rondes étaient réparties dans les intervalles : il n'en subsiste plus que deux. Le fond est orné de filigranes. (M. Baudot, *Sépult. des barbares*, pl. XII, fig. 4.)

N° 10. Fibule, de la même collection, d'or pâle mêlé d'argent. Ce bijou épais est garni de mastic entre les deux plaques; son ornementation consiste en une croix repoussée faisant saillie, ainsi que la bordure. Le fond est décoré d'ornements en filigrane. La tranche du bord est garnie d'un filigrane formé d'un seul fil tordu retenu de distance en distance par de petites griffes rabattues, soudées avec une grande délicatesse sur la feuille mince du cercle extérieur. (M. Baudot, *Sépult. des barbares*, p. 45, pl. XIII, fig. 4.)

N° 11. Fibule d'or de la collection de M. l'abbé Cochet : la surface est décorée de filigranes. Elle a été trouvée en 1855 dans le cimetière mérovingien d'Envermeu (Seine-Inférieure), qui date du septième ou du huitième siècle. (M. Cochet, *Sépult.*, p. 180.)

N° 12. Épingle à cheveux, de bronze doré, de la collection de M. Baudot : c'est une boule vide à l'intérieur et formée de deux parties hémisphériques dont la réunion est parfaitement opérée. (M. Baudot, *Sépult. des barbares*, p. 165, pl. XV, fig. 16.)

N° 13. Épingle à cheveux, d'or, trouvée à Sainte-Sabine (Côte-d'Or), dans une tombe de l'époque mérovingienne. Les cinq facettes principales offrent chacune un grenat de forme carrée; aux quatre angles de ce grenat sont placées autant de petites perles de pâte de verre blanchâtre, serties dans de petits tubes qui forment une suite d'aspérités d'un effet bizarre et gracieux. (M. Baudot, *Sépult. des barbares*, p. 156, pl. XXVII, fig. 2.)

N°s 14 et 15. Deux boucles d'oreilles d'or : la première, appartenant au musée de Rouen, réduite aux trois quarts de l'exécution, est décorée de filigranes; la seconde, de la collection de M. l'abbé Cochet, provient du cimetière d'Envermeu; l'anneau est de bronze. (M. Cochet, *Sépultures gauloises*, p. 180.)

N° 16. Plaque d'or appartenant au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris, décrite sous le n° 2711 dans le *Catalogue* de M. Chabouillet (Paris, 1858) et à notre page 267.

N° 17. Poignée d'épée d'or, ornée de plaques de grenat.

N° 18. Poignée de coutelas d'or, décorée de verre rouge cloisonné.

N° 19. Agrafe d'or ornée de verre rouge cloisonné.

Ces trois objets, dont les matières sont ainsi désignées par M. Peigné Delacourt, d'après MM. Pelouze et Sénarmont, membres de l'Académie des sciences (*Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila, en* 451), sont déposés au musée de la ville de Troyes. Nous en parlons page 269.

Les objets dont la dimension n'est pas indiquée ci-dessus sont rendus de la grandeur d'exécution.

PLANCHE XXVIII. — Évangéliaire de Monza.

Nous avons donné la description de cette planche, page 310 du texte.

PLANCHE XXIX. — Évangéliaire de Saint-Emmeran.

Tous les renseignements sur cette planche ont été fournis dans le texte, page 336.

PLANCHE XXX. — Couverture du livre de prières de Charles le Chauve (p. 41 et 375).

Le livre de prières qui est revêtu de la belle couverture que nous reproduisons dans cette planche et dans la suivante, a été écrit pour Charles le Chauve entre les années 842 et 869. Nous parlerons du livre dans l'explication que nous donnerons de notre planche L, où l'on verra deux miniatures qui en sont tirées ; pour le moment nous ne nous occuperons que de la couverture dont il est enrichi.

Notre planche en reproduit le plat supérieur. Le centre est occupé par une plaque d'ivoire sculptée en haut-relief, qui est encadrée dans une bordure d'argent doré enrichie de quatre-vingt-quatre pierres fines. Il en manque aujourd'hui vingt-sept; six ont été enlevées avec le chaton qui les sertissait.

Le sujet du bas-relief d'ivoire n'est autre que l'exposition du psaume LVI de David. C'est M. Paul Durand qui le premier a fourni cette explication (*Revue archéologique*, t. V, p. 733). Les principaux versets du psaume sont en effet parfaitement traduits par la sculpture.

1. « Ayez pitié de moi, mon Dieu, ayez pitié de moi, parce que mon âme a mis en vous sa confiance. »

2. « Et j'espérerai à l'ombre de vos ailes, jusqu'à ce que l'iniquité soit passée. »

L'âme à l'ombre des ailes du Seigneur, c'est la petite figure tenue sur les genoux d'un ange. On sait qu'au moyen âge l'âme humaine était ordinairement représentée, en Occident, sous la forme d'un petit être humain nu et sans sexe. Mais comme le fait observer M. Durand, qui a étudié et dessiné tant de monuments en Grèce et dans le Levant, dès les premiers siècles et jusqu'aujourd'hui, en Orient, on représente l'âme sous la forme d'une petite figure humaine vêtue.

3. « Je crierai vers le Dieu très-haut, vers le Dieu qui a été mon bienfaiteur. »

4. « Il a envoyé son secours du haut du ciel et il m'a délivré ; il a couvert de confusion et d'opprobre ceux qui me foulaient aux pieds. »

La partie supérieure du bas-relief reproduit le Dieu très-haut (*Deum altissimum*) ; le secours descendu du ciel, c'est l'ange qui tient le petit enfant et le protége.

5. « Dieu a envoyé sa miséricorde et sa vérité, et il a arraché mon âme du milieu des petits lions ; j'ai dormi plein de trouble. »

La miséricorde et la vérité sont personnifiées sous la figure de ces deux jeunes hommes nimbés, drapés à l'antique, qui se tiennent auprès du lit où reposent l'ange et l'enfant ; les lionceaux se voient à droite et à gauche de ce lit, que l'artiste a introduit là par allusion à ces mots du psaume : « J'ai dormi. »

6. « Les enfants des hommes ont des dents qui sont comme des armes et des flèches, et leur langue est une épée très-aiguë. »

Ce verset est exprimé par ce groupe d'hommes armés de lances et de flèches, et qui portent leurs regards vers l'enfant comme pour le menacer. Un seul tient un glaive pour bien rendre ces mots : « Une épée très-aiguë » (*gladius acutus*), qui sont au singulier dans le poëme.

8. « Ils ont tendu un piége à mes pieds, et ils ont rendu mon âme toute courbée. »

9. « Ils ont creusé une fosse devant mes yeux, et ils y sont eux-mêmes tombés. »

Ces deux versets sont traduits par la scène sculptée à la partie inférieure du bas-relief, où l'on voit quatre hommes dont l'un pioche encore la terre, tandis que les trois autres sont déjà renversés et tombent en laissant échapper de leurs mains les instruments avec lesquels ils creusaient une fosse.

Le R. P. Cahier, qui a publié ce bas-relief et celui que nous donnons dans la planche suivante, en accompagnant ses gravures d'une très-savante dissertation (*Mélanges d'archéologie*, t. Ier, p. 27), avait d'abord contesté l'appréciation de M. Durand et donné une autre explication du sujet sculpté ; mais un document irrécusable est venu démontrer la vérité de l'interprétation de M. Durand, qui a été admise depuis par le savant père Cahier. En effet, un manuscrit du Muséum Britannique (Bodley... n° 603), qui contient le psautier romain de saint Jérôme, est accompagné de dessins à la plume relatifs au texte. Eh bien, au psaume LVI est jointe une composition reproduisant toutes les scènes exprimées dans notre bas-relief avec les mêmes dispositions générales, en telle sorte qu'on serait tenté de croire que l'artiste qui a dessiné les vignettes du manuscrit de Londres, auquel le R. P. Cahier assigne pour date la fin du dixième siècle, aurait eu connaissance de notre bas-relief d'ivoire et s'en serait inspiré.

La reproduction que nous donnons des deux côtés de la couverture du livre de prières de Charles le Chauve est de la grandeur de l'exécution.

PLANCHE XXXI. — Plat inférieur de la couverture du livre de prières de Charles le Chauve (p. 41 et 375).

L'ivoire sur cette face de la reliure est encadré dans une bordure d'argent doré. A chaque angle était placée une pierre précieuse, dont une seule subsiste. Chacun des grands côtés de la bordure est enrichi de trois ornements de pâte de verre rouge imitant le grenat, qui sont disposés en forme de croix. Tout le surplus

du champ est couvert d'enroulements de bon goût, de style byzantin, qui sont rendus par un cordonnet granulé contourné à la pince et soudé sur le fond.

Le bas-relief d'ivoire représente dans le haut du tableau le prophète Nathan venant reprocher à David le meurtre d'Urie, et dans le bas la mise en scène de la parabole dont le prophète se servit en abordant David : « Il y avait deux hommes dans une ville de votre royaume dont l'un était riche et l'autre pauvre. Le riche avait un grand nombre de brebis et de bœufs ; le pauvre n'avait rien du tout qu'une petite brebis qu'il avait achetée et nourrie avec grand soin, qui avait crû parmi ses enfants, mangeant de son pain, buvant dans sa coupe, et dormant dans son sein, et il la chérissait comme sa fille. Un étranger étant venu voir le riche, celui-ci ne voulut point toucher à ses brebis ni à ses bœufs pour lui faire festin, mais il prit la brebis de ce pauvre homme et la donna à manger à son hôte. David entra dans une grande indignation contre cet homme et dit à Nathan : Vive le Seigneur, celui qui a fait cette action est digne de mort et il en sera puni. Nathan dit à David : Vous êtes cet homme. Voici ce que dit le Seigneur Dieu d'Israël : Je vous ai sacré roi sur Israël et je vous ai délivré de la main de Saül. Je vous ai mis dans les mains la maison et les femmes de votre seigneur, je vous ai rendu maître de toute la maison d'Israël et de Juda : pourquoi donc avez-vous méprisé ma parole jusqu'à commettre le mal devant mes yeux ? Vous avez fait perdre la vie à Urie l'Héthéen ; vous lui avez ôté sa femme et vous l'avez prise pour vous, et vous l'avez tué par l'épée des enfants d'Ammon qui sont mes ennemis. C'est pourquoi..... » (*Les Rois*, livre II, chap. XII.)

On reconnaît facilement dans le bas-relief supérieur tous les détails du fait rapporté dans la Bible. David est sur le seuil de son palais avec Bethsabée. Nathan vient de sortir du temple. Le geste de David semble être celui de l'interpellation ; il vient de demander quel est le coupable, et le prophète répond : Vous êtes cet homme. Bethsabée, qui comprend que l'orage va éclater, s'éloigne, ce qu'indique assez la disposition de ses pieds.

Entre les deux tableaux l'artiste a placé le cadavre d'Urie.

Nous avons dit (page 41) que nous regardions les deux plaques d'ivoire du livre de prières de Charles le Chauve comme appartenant à l'école byzantine du neuvième siècle. Le R. P. Cahier regarde bien la couverture du livre comme étant contemporaine du manuscrit, mais il pense que l'ivoire n'est pas grec et que c'est un travail de la basse Italie. Nous pourrions dire que l'artiste italien qui, au neuvième siècle, aurait été capable de sculpter avec tant de perfection, ne pouvait être qu'un élève de ces artistes grecs qui, émigrés en Italie à la fin du huitième siècle, y avaient été les promoteurs de la renaissance de l'art, tombé au dernier degré d'avilissement (voyez au titre de la SCULPTURE, chapitre I[er], § III, pages 62, 67, 69 et 70). On devrait donc encore reconnaître, même en admettant la supposition du R. P. Cahier, que nos deux bas-reliefs se rattachent à l'école grecque du neuvième siècle. Mais nous les regardons comme tout à fait byzantins ; le style de la sculpture se retrouve dans tous les monuments grecs du neuvième siècle et du dixième que nous avons cités et dont l'origine est incontestable ; les costumes des personnages, les petits monuments, le lit où est assis l'ange avec l'enfant, tout cela se rencontre dans les miniatures des manuscrits grecs du neuvième, du dixième et du onzième siècle. Le costume de Bethsabée n'est autre que celui qui est porté par la Vierge dans les bas-reliefs grecs que reproduisent nos planches IV, IX et XI, et dans les miniatures du manuscrit du dixième siècle que l'on voit sur notre planche XLVII. Les costumes donnés aux personnages par l'artiste anglo-saxon qui a dessiné la vignette du manuscrit de Londres reproduisant le même sujet (voyez notre explication de la planche précédente), sont bien différents de ceux de nos bas-reliefs ; tout en imitant la composition byzantine, l'artiste de l'Occident a revêtu les figures du costume de son pays. (Cette vignette est reproduite dans les *Mélanges d'archéologie*, tome I[er], planche XLV.) Au neuvième, au dixième et au onzième siècle, on a certainement pris, en Occident, les productions byzantines pour modèle ; mais les œuvres occidentales se trahissent toujours de quelque manière, et jamais en Occident on n'a su traiter les têtes comme le faisaient les Grecs. Il n'y a pas jusqu'à la manière dont la traduction du psaume LVI est entendue par le sculpteur, qui ne dénote l'esprit mystique des Byzantins. Le R. P. Cahier déclare qu'avant d'avoir vu le psautier de Londres, il aurait regardé ce dessin comme impossible. On ne pourrait en effet citer aucune composition que l'Occident ait traitée dans cet esprit au moyen âge. Nous persistons donc à regarder les deux bas-reliefs comme appartenant à l'art byzantin.

Les ivoires ont été photographiés sur les originaux, qui étaient alors fort noircis, et les pierres sur lesquelles

les clichés ont été transportés ont conservé les parties noires du cliché que l'action de la lumière n'avait pas assez éclairées. Les archéologues devront préférer toutefois ces photographies à un dessin.

PLANCHE XXXII. — Vase de cristal de roche donné par Suger au trésor de Saint-Denis (p. 410).

Ce vase est couvert de petites élevures de forme ovoïde, obtenues par la taille. La monture d'argent doré enrichie de pierres fines, de perles, de quelques camées et de filigranes délicatement traités, a été exécutée par ordre de Suger, abbé de Saint-Denis, entre 1137, date du mariage de Louis VII avec Aliénor d'Aquitaine, et 1147, époque vers laquelle il écrivit le livre sur les faits de son administration, dans lequel il raconte comment ce vase était devenu sa propriété et le don qu'il en fit à son église. Suger s'exprime ainsi : « Nous avons également donné avec le plus grand bonheur, pour le service de la sainte table, ce vase ayant la forme d'une juste (sorte de bouteille) et qui paraît être de béryl ou de cristal. La reine, lorsqu'elle était nouvellement fiancée à monseigneur le roi Louis, le lui avait donné lors du premier voyage qu'il fit en Aquitaine. Pour reconnaître notre affection, elle nous en fit présent, et nous l'avons offert à nos seigneurs les saints martyrs. Après avoir enrichi ce vase d'une monture d'or et de pierreries (*gemmis auroque ornato*), nous y avons fait graver une inscription de quelques vers qui font connaître la suite des donations qui en ont été faites :

Hoc vas sponsa dedit Anor regi Ludovico,
Mitadolus avo, mihi rex, sanctisque Sugerus.

« Aliénor, fiancée, donna ce vase au roi Louis, Mitadol le donna à son aïeul, le roi me le donna, et Suger l'a donné aux saints. » (Sugerii *Liber de rebus in administratione sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, tome IV, page 347.)

Ainsi, le vase, après avoir été donné par Mitadol, personnage inconnu et dont le nom ne paraît pas français, à l'aïeul d'Aliénor d'Aquitaine, avait été offert par celle-ci à son fiancé le prince Louis de France, depuis Louis VII. Suger l'avait reçu du roi, et après l'avoir fait décorer de la riche monture qu'il a conservée, il en avait fait présent à son abbaye de Saint-Denis pour le service de l'autel. Il y a une légère différence entre le récit de Suger et le fait constaté par l'inscription. Dans le récit, c'est la reine qui, après avoir donné le vase à son époux, le donne à Suger (*nobis eam*); dans l'inscription, c'est le roi qui le donne à Suger (*mihi rex*); mais, depuis le mariage, le vase était dans le trésor commun des deux époux royaux. Le roi, qui l'avait reçu de la reine lorsqu'elle n'était que sa fiancée, le donna sans doute à Suger par les mains de celle-ci.

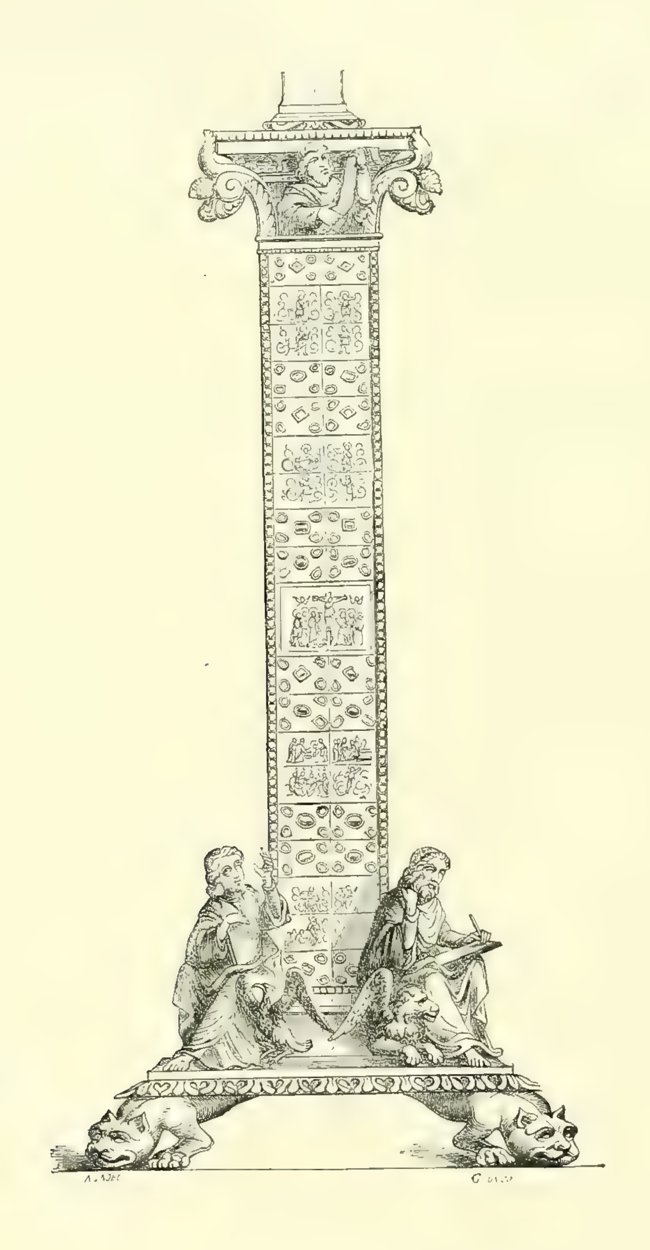
On remarquera que Suger, en désignant l'ornementation de la monture du vase, ne parle pas d'émaux; en effet, il n'y en avait pas originairement; les quatre petits émaux champlevés qu'on y voit ont remplacé de grosses pierres fines qui ont été enlevées, soit par suite d'un vol, soit plutôt pour satisfaire à quelque besoin pressant dans un moment de crise. Ces émaux, comme l'a déjà fait observer M. De Laborde (*Notice sur les émaux du Louvre*, édition de 1853), sont du quatorzième siècle; on retrouve la même manière dans celui qui reproduit aussi les anciennes armoiries de France au bas de la monture du beau camée de la Bibliothèque nationale, que fit faire Charles V (voyez la planche CXII de notre album, nos *Recherches sur la peinture en émail*, page 176, et aussi le titre de l'Émaillerie, chapitre Ier, § iii). Les quatre émaux existaient déjà au quinzième siècle; c'est ce que prouve la description qui est faite du vase dans l'inventaire du trésor de Saint-Denis rédigé en 1534, et dont le récolement de 1634 nous a transmis le libellé (voyez sur cet inventaire et sur le récolement la note 2 de la page 246). Nous allons en transcrire quelques passages, afin de compléter les renseignements que nous avons sur le vase de Suger. On lisait dans l'inventaire de 1534 : « Un pot » de cristal en façon de martelas garny par le haut d'argent doré, à un couvercle aussi d'argent doré; sur » le bord d'en haut deux jaspes rouges, l'un gravé à une image d'idole, et l'autre d'une teste d'homme..... » Dessous ledit creux quatre esmaulx ronds semez de fleurs de lis en champ d'azur, et au-dessous desdits » esmaulx sept amatistes de plusieurs façons..... Prisé ledit pot avec toute sa pierrerie dessusdite, cent » cinquante écus. » Après avoir transcrit cette description, les commissaires de 1634, chargés de faire le récolement de l'inventaire de 1534, constatent les pierres et les perles qui manquent, et terminent ainsi : « Ont en outre dit, lesdits orfebvres, que ledit cristal est de roche gravé et couvert de petites ovalles en forme

» de marqueterie, et ils ont estimé trois cents livres. » (*Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, Arch. nationales, LL, n° 1327, f° 116.) Ainsi notre vase avait un couvercle qui a disparu, mais dont le tenon existe encore; il était en forme de demi-œuf, comme on le voit par la gravure que Félibien a donnée du vase (*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, pl. IV).

La hauteur du vase est de 34 centimètres, le diamètre du pied de 14, et l'orifice de 8.

Restitution de la colonne que fit exécuter Suger.

Pour faire apprécier l'orfévrerie de Suger, nous avons tenté de faire (page 413) la restitution d'une grande croix d'or et du pilier enrichi de pierres fines et d'émaux, qui la portait. Pour rendre cette restitution plus intelligible, nous avons annoncé à nos lecteurs que nous leur offririons à cette place un dessin du pilier tel que nous le comprenons.



VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

TITRE.

La vignette qui est placée sur le titre est empruntée à un bas-relief de bronze fondu et ciselé qui devait décorer une table tumulaire. Nous avons remplacé par la devise : INSTAURATUR QUOD ABIIT, l'inscription suivante, qui remplit le listel faisant bordure :

BARTHOLOME. HEYDELBERG. GOLTSMYTT. UND. CHRISTINA. SYN. ELICHE. HUSFRAUWE. VON. FRANCKFURT. DEN. GOT. GENADE.

« Bartholomé d'Heidelberg, orfévre, et Christine de Francfort, sa légitime épouse. Que Dieu leur fasse » grâce ! »

Les écus que tient l'ange sont remplis par les armoiries des deux époux, que nous avons remplacées par nos initiales.

Le bronze est peint et doré; il a 37 centimètres de diamètre. Après avoir fait partie de la collection Debruge-Duménil (nº 334 du Catalogue déjà cité), ce monument était passé dans celle du prince Soltykoff (nº 184 du Catalogue de 1861). A la vente de cette dernière collection, il a été adjugé à M. Webb, de Londres. Nous avons parlé des médaillons tumulaires page 186.

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR.

CUL-DE-LAMPE. — Garniture de pulvérin de fer, exécutée au repoussé, ciselée et découpée à jour. La hauteur de la pièce est de 16 centimètres. Elle faisait partie de la collection Debruge (nº 379 du Catalogue). Nous l'avons citée page 224.

PREFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

VIGNETTE, page 1. — Le dessus du couvercle d'un coffret de bois, monté en cuivre doré, et décoré sur toutes ses faces de bas-reliefs de corne de cerf, découpés et appliqués sur un fond de maroquin rouge. Le sujet reproduit deux chevaliers combattant dans un tournoi avec des lances courtoises. Les armures sont de l'époque de Louis XI, à laquelle on peut reporter l'exécution du coffret. Il a appartenu à la collection Debruge (nº 1494 du Catalogue déjà cité).

CUL-DE-LAMPE, page 10. — Fermail de chape d'argent doré, en forme de quatre-feuilles. Il est orné dans son contour d'émaux incrustés et de huit médaillons de cristal de roche qui recouvrent des reliques. Un losange décoré de cabochons de diverses couleurs et de perles est inscrit dans le quatre-feuilles. Il renferme un aigle couronné dont le corps et les ailes sont enrichis de pierres fines : rubis, saphirs et grenats. Diamètre, 18 centimètres. Ouvrage du quatorzième siècle. Nous citons ce bijou au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. V, § I, art. 2.

SCULPTURE.

CHAPITRE PREMIER.

VIGNETTE, page 11. — Bas-relief d'ivoire tiré du coffret byzantin qui appartient au trésor de la cathédrale de Sens; nous en avons donné la description page 46. On voit dans le bas-relief un griffon terrassant un taureau. Il a $0^{m},065$ de hauteur sur $0^{m},087$ de largeur.

Cul-de-lampe, page 98. — Bas-relief d'ivoire. C'est un fragment du même coffret. On y a représenté Joseph dans son char de triomphe, couronné par un ange. La hauteur de ce fragment est de 0^m,12, la largeur à sa base de 0^m,09.

CHAPITRE II.

Vignette, page 99. — Partie extérieure d'un dossier de selle exécuté en bois et sculpté en haut-relief. Le milieu est occupé par un quatre-feuilles inscrit dans un losange dont chaque face est surmontée d'une pointe d'ogive. Le quatre-feuilles renferme une tête de race éthiopienne; les pointes d'ogive sont remplies par des figures de fantassins, toutes d'un caractère différent, dans l'attitude du combat.

Des scènes assez singulières sont sculptées de chaque côté du losange : à gauche, un homme velu aux prises avec un lion; à droite, un chevalier combattant une lionne. Ce guerrier est revêtu du grand haubert et du pantalon de mailles à pieds, avec genouillères. Un casque arrondi en forme de demi-œuf, sans nasal, recouvre la capeline de mailles relevée sur sa tête ; par-dessus le haubert, il porte une cotte d'armes à courtes manches, qui lui descend jusqu'aux genoux. La ceinture militaire est bouclée au-dessus de sa cuisse gauche, et soutient le fourreau du braquemart dont sa main est armée.

Ce système d'armure a été en usage depuis le milieu du onzième siècle jusqu'au commencement du quatorzième, avec de légères modifications. Au temps de saint Louis, le haubert de mailles couvrait les membres supérieurs et inférieurs jusqu'aux extrémités. A peu près à la même époque, on commença à appliquer sur la cotte de mailles, aux endroits qui offraient le plus d'intérêt, des pièces de fer plat, particulièrement aux coudes et aux genoux; enfin, l'usage du pantalon de mailles avait cessé avec les dernières années du treizième siècle. (M. Allou, *Études sur les armes du moyen âge*, dans *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. X, et t. IV, nouvelle série.) On retrouve donc dans le personnage armé qui combat la lionne une représentation exacte d'un chevalier de l'époque de saint Louis.

Les sujets représentés de chaque côté du losange ont été particulièrement affectionnés au moyen âge. Le lion, dans la croyance populaire de ce temps, était une des formes particulières attribuées au démon, forme sous laquelle le vulgaire s'imaginait qu'il se rendait parfois visible; aussi les artistes reproduisaient-ils souvent cette lutte de l'homme avec le lion. Le moine Théophile, dans son traité des arts, recommande l'emploi de ce sujet sur les vases d'or et d'argent que les orfèvres devaient exécuter au repoussé (Theophili *Diversarum artium Schedula*, lib. III, cap. LXXVII). Quant à l'homme velu, c'est une création contemporaine de la chevalerie. Une fois les paladins errants inventés, il leur a fallu des adversaires au-dessus des données communes de l'humanité. M. A. de Longpérier, dans une notice sur les figures velues (*Revue archéologique*, t. II, p. 500), a signalé une foule de monuments du moyen âge où des hommes velus sont représentés. Cette villosité, symbole de la force, apparaît au treizième siècle, et l'on retrouve ce genre de représentation jusqu'au commencement du seizième. Les enchanteurs étaient ordinairement figurés par un sauvage velu. Nous pensons que l'intention du sculpteur de notre bas-relief n'a pas été de représenter un personnage de cette nature : l'homme velu aux prises avec un lion, et l'homme armé qui combat une lionne, ne sont-ils pas mis en regard l'un de l'autre pour symboliser cette pensée, que l'homme doit résister au démon avec les seules forces qu'il a reçues de Dieu, de même qu'il doit combattre avec les armes temporelles les ennemis de la chrétienté sur la terre? Ce double emblème convenait à la décoration du harnais de guerre d'un compagnon de saint Louis. Cette pièce a 13 centimètres de hauteur et 25 de largeur. Nous en avons parlé page 156.

Cul-de-lampe, page 176. — Figure d'ivoire de 13 centimètres de hauteur, représentant le Christ présenté au peuple : *Ecce Homo*. Elle faisait partie de la collection Debruge-Duménil (n° 205 du Catalogue déjà cité).

CHAPITRE III.

Vignette, page 177. — Flambeau de bronze qui reproduit Tyr, l'un des compagnons d'Odin, affourché sur le monstre Fenris. Travail allemand du onzième siècle. Nous l'avons cité page 184.

Cul-de-lampe, page 196. — Buste à droite de l'empereur Charles-Quint, décoré du collier de la Toison d'or et tenant le sceptre et le globe crucigère. Légende : CAROLUS V. DEI. GRATIA. ROMAN. IMPERATOR. SEMPER.

AUGUSTUS. REX. HIS. ANNO. SAL. M.DXXXVII. ÆTATIS. SUÆ. XXXVII. « Charles-Quint, par la grâce de Dieu, empereur des Romains, toujours auguste, roi des Espagnes, l'an du salut 1537, de son âge le trente-septième. »

Au revers, on voit l'aigle impériale à deux têtes. Dans le champ, les deux colonnes d'Hercule et la devise : PLUS OULTRE. Au-dessous, le monogramme de l'artiste : H. R., Henri Reitz, orfévre de Leipzig.

Nous avons signalé ce beau portrait-médaillon page 188.

CHAPITRE IV.

VIGNETTE, page 197. — Grand vase de cristal de roche entièrement évidé à l'intérieur, figurant un paon; le plumage est gravé en relief. La monture, d'argent ciselé et doré, est enrichie de camées et de pierres fines. C'est un travail du seizième siècle. La hauteur est de 37 centimètres, la longueur de 25. Ce vase faisait partie de la collection Debruge-Duménil (n° 824 du Catalogue déjà cité). A la vente de cette collection, il a été adjugé à M. Manson, moyennant 3000 francs.

CUL-DE-LAMPE, page 218.—Coupe de lapis-lazuli, montée sur un pied élevé et décorée de godrons sculptés sur la panse et sur la tige. Le couvercle est surmonté d'une figure de femme, en or émaillé, tenant un phylactère qui porte cette inscription : DA GUERRA ESCE PACE. La monture est enrichie de fleurons émaillés et de rubis. La hauteur de cette coupe est de 19 centimètres. Elle appartenait à la collection Debruge (n° 826 du Catalogue déjà cité). A la vente d'une partie de cette collection, en 1850, elle a été adjugée moyennant 5050 francs. Nous l'avons reproduite en couleur dans la planche XXVIII de notre album.

SERRURERIE.

VIGNETTE, page 219. — Coffret de fer ciselé. Le bouton est formé d'un globe couronné qui porte les armes des Médicis. La hauteur du coffret est de 26 centimètres, la largeur de 18. Il faisait partie de la collection Debruge (n° 1433 de la *Description* déjà citée). A la vente de cette collection, en 1849, il a été adjugé à lord Catogan pour le prix de 1270 francs.

CUL-DE-LAMPE, page 224.— L'une des deux portes de fer forgé, ciselé et doré, qui fermaient une armoire dans l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes. La hauteur est de 48 centimètres, la largeur de 26. Après avoir fait partie de la collection Debruge-Duménil (n° 1431 de la *Description* déjà citée), ces portes étaient passées dans celle du prince Soltykoff (n° 183 du Catalogue). A la vente de cette collection, en 1861, elles ont été adjugées moyennant 2835 francs.

ORFÉVRERIE.

CHAPITRE PREMIER.

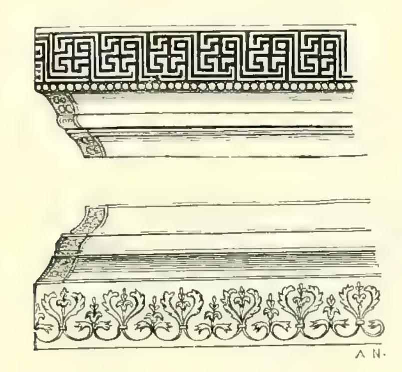
VIGNETTE, page 225.—Siége de bronze, connu sous le nom de trône de Dagobert, dont l'exécution est attribuée à saint Éloi. Ce trône appartenait à l'abbaye de Saint-Denis, et au douzième siècle l'abbé Suger le fit restaurer et y fit ajouter une galerie au-dessus des bras et un dossier. Nous donnons la reproduction de ce trône tel qu'il a dû être composé originairement et sans les additions qui y furent faites par Suger. Nous renvoyons au surplus le lecteur aux détails que nous avons fournis sur ce beau monument, pages 243 et suivantes. Il appartien au Musée du Louvre. Sa hauteur, dans l'état où nous le reproduisons, est de 70 centimètres, non compris la petite boule qui faisait partie de l'ancien trône, et qui a 45 millimètres de hauteur.

CUL-DE-LAMPE, page 282. — Couronne donnée par Agilulphe, roi des Lombards, à la cathédrale de Monza. Nous en avons fourni la description et en avons parlé pages 232 et 234.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, page 283. — La couronne royale de Hongrie, travail byzantin du onzième siècle. Nous en avons donné une description détaillée page 327.

Cul-de-lampe, page 348. — Reliquaire d'or de saint Jean-Baptiste, appartenant au trésor de la cathédrale de Monza. C'est un ouvrage byzantin dont nous avons donné la description page 316.



CHAPITRE III.

Vignette, page 349. — La face latérale, côté droit, de l'autel de Saint-Ambroise de Milan. Nous avons décrit, page 357, cette magnifique pièce d'orfévrerie. Pour mieux faire apprécier le caractère du monument, nous donnons ici, dans une proportion plus grande, l'ornementation de la corniche et celle du soubassement.

Cul-de-lampe, page 378. — Croix d'or donnée à l'église de Monza par Bérenger, roi d'Italie. Nous l'avons décrite page 362.

CHAPITRE IV.

Vignette, page 379. — Parement d'autel d'or provenant de la cathédrale de Bâle. Nous en avons donné une description détaillée page 384.

Cul-de-lampe, page 426. — Crosse exécutée par saint Bernward, évêque d'Hildesheim, et conservée dans le trésor de la cathédrale de cette ville. Nous l'avons décrite page 380.

EXPLICATIONS DES PLANCHES ET VIGNETTES.

Cul-de-lampe, page 442. — Calice exécuté à la fin du huitième siècle pour Tassilo, duc de Bavière. Nous en donnons l'explication page 373.

TABLE DES DIVISIONS DU PREMIER VOLUME.

Le cul-de-lampe placé au bas de la table des divisions du premier volume reproduit un groupe d'ivoire appartenant au musée des Vereinigten Sammlungen de Munich. Il représente (dit le Catalogue, n° 238) Pluton enlevant Proserpine.



TABLE DES DIVISIONS

DU PREMIER VOLUME.

SERRURERIE.

ORFÉVRERIE.

ERRATA.

Page 202, ligne 22, *au lieu* de pièce de monnaie d'or *lisez* pièce de monnaie d'argent
— 376, — 15. — — Adalbert — Adalbéron



